Biblioteca di *Rassegna iberistica* 4

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España

editado por
Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici,
Alice Favaro



Edizioni
Ca'Foscari



Historieta o Cómic

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

4



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione e redazione
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca’ Foscari Venezia
Ca’ Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España

editado por
Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici y Alice Favaro

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2017

Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España
Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro (editado por)

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3859/A,
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione aprile 2017 | 1a edición abril 2017
ISBN 978-88-6969-146-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-145-4 [print]

Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España / Editado por Scarsella, Darici, Favaro — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017. — 186 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 4). — ISBN 978-88-6969-145-4.

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-145-4/
DOI 10.14277/978-88-6969-146-1

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España
editado por Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro

Sumario

Prefazione
Alessandro Scarsella 7

Historia de la prensa española
Las revista infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939
Antonio Martín 11

Transformaciones del cómic en España en el siglo XXI
Manuel Barrero 55

El manga español: desarrollo y evolución a través de la recepción del manga en España
Miguel Ángel Pérez-Gómez 77

Il mondo in un fumetto
Las aventuras de Juan sin tierra di Javier de Isusi
Veronica Orazi 89

La novela gráfica española y la memoria recuperada
Ruben Varillas 103

Da *Lucky, el intrépido* a *Sor Vampiria*
Jesús Franco regista a fumetti
Francesco Cesari 123

De los comics a los cómix: historia de una mutación genética
Paola Bellomi 135

Carlos Giménez y la historieta responsable
Luz Celestina Souto 147

La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española
Daniel Gómez Salamanca 161

Las figuras y los signos de la memoria en Paco Roca
Felice Gambin 173

Prefazione

Alessandro Scarsella
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il volume prende le mosse dall'incontro internazionale promosso nel 2014 dal Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia, primo convegno internazionale sul fumetto in Spagna: *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Approdando alla pubblicazione con una scelta di saggi tematici inediti tendente a costruire un quadro organico del fenomeno, l'occasione di confronto ha inteso aprire orizzonti di ricerca interdisciplinare su un oggetto di studio desueto ma suscettibile di approcci differenziati, assumendo l'area ispanica come centro di produzione e ricezione di espressioni caratterizzate dall'interazione tra testo e immagine e dall'incrociarsi di linguaggi eterogenei. Dall'ambiente di produzione peninsulare, attraverso traduzioni, rielaborazioni, riscritture, esperienze editoriali, riflessioni degli autori ed esperienze di lettura il focus si allarga su correlazioni comparatistiche e questioni di metodologia, sia all'interno di itinerari personali di indagine, sia tracciando prospettive più generali di indagine.

Apre la serie degli interventi il contributo di ampio respiro di Antonio Martín, decano degli studi fumettologici spagnoli, autore pubblicato per la prima volta in Italia, «Historia de la prensa española. Las Revista infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939». L'approccio storiografico e attento ai processi culturali rappresenta l'antefatto severo, e talora provinciale nella sua realtà propagandistica, del fumetto franchista, alle metamorfosi accelerate del genere popolare nelle esperienze estetiche fortemente innovative degli ultimi quarant'anni, come spiega Manuel Barrero (Universidad de Valencia) in «Transformaciones del cómic en España en el siglo XXI»; mentre il periodo di transizione degli anni Settanta-Novanta è contraddistinto da rielaborazioni talora efficaci (in luogo delle precedenti forme di mediocre nazionalizzazione) di formule di importazione, che prevedono anche l'Italia e Bonelli come efficace referente 'latino', oppure oscillanti dalla riscrittura parodistica dei *comics* americani all'interno dei media e del cinema indipendente (Francesco Cesari, «Da *Lucky, el intrépido* a *Sor Vampiria*. Jesús Franco regista a fumetti»), alla scoperta del manga giapponese (Miguel Ángel Pérez-Gómez, Universidad de Sevilla, «El manga español: desarrollo y

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-0 | Submission 2017-03-03
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

evolución a través de la recepción del manga en España»). Sulla trasmigrazione della *historieta* ispanoamericana in seno alla nuova *novela gráfica* spagnola si sofferma Veronica Orazi (Università di Torino), «Il mondo in un fumetto. *Las aventuras de Juan sin tierra* di Javier de Isusi», mentre il nuovo genere della *Docuficción* apre ai contenuti più dolorosi e ancora discussi della storia recente, sfruttando le risorse grafiche allo scopo di esplorare la memoria e creare identità democratica e coscienza europea (Ruben Varillas, «La novela gráfica española y la memoria recuperada»). I necessari approfondimenti a queste di linee di ricerca si propongono nella seconda parte del volume, corredato da immagini di notevole impatto visivo: Paola Bellomi (Università di Verona), «De los comics a los cómix: historia de una mutación genética»; Luz Celestina Souto (Universidad de Valencia), «Carlos Giménez y la historieta responsable»; Daniel Gómez Salamanca (Independent Scholar), «La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española»; Felice Gambin (Università di Verona), «Las figuras y los signos de la memoria en Paco Roca».

Nel complesso la massa critica delle interpretazioni proposte condensa quei fattori di sviluppo che determinano a tutt'oggi l'attualità della *novela gráfica* in Spagna incardinandone l'affermazione come genere editoriale in concomitanza con l'elaborazione di materiale ibrido, a metà strada tra pseudoautobiografia, romanzo famigliare e memoria storico-politica, e quindi con la riscrittura di icone dell'immaginario individuale e collettivo ad alto potenziale di coinvolgimento emotivo, bilaterale: da parte dell'autore – da parte del gruppo sociale dei lettori. Segnalerei, solo a titolo di doveroso e pertinente aggiornamento, i contributi di Jaime Martín, *Las guerras silenciosas* (Norma, 2014) e *Jamás tendré 20 años* (Norma, 2016), entrambi concentrati sulla trasmissione intergenerazionale delle ferite inflitte dalla guerra civile e dal franchismo. Un riferimento parodistico, al linguaggio del fumetto e alla cultura dei *tebeos* negli anni della Dittatura, connota parallelamente *El solar* (La Cúpula, 2016) del più anziano Alfonso López, attingendo alla tradizione della caricatura e al retroterra grottesco della satira politico-sociale – un bacino di alimentazione inesausto delle risorse del fumetto. Per quanto concerne la valorizzazione artistica del fumetto come prodotto grafico, va segnalato l'interesse museale diretto e finalizzato alla qualità, come le due edizioni promosse dal Prado nel 2016 e 2017, dedicate rispettivamente ai maestri della pittura, Bosch e Ribera: Max (Francesc Capdevila), *El tríptico de los encantados (Una pantomima bosquiana)*; Antonio Altarriba y Keko, *El perdón y la furia*. Non occorre sottolineare il duplice aspetto di questa produzione d'eccellenza connessa alla memoria artistica, considerabile sia come ricaduta positiva dell'intero movimento fumettistico peninsulare, sia a sua volta come sorgente dinamica di fiducia e di opportunità di invenzione, di riflessione e di ricerca. Si tratta di una situazione impensabile per l'Italia, in cui la frammentazione locale e la scissione insanabile e sempre reciproca tra le ragioni e

le regioni delle parti in causa (autori, editori, lettori, collezionisti, cultori, studiosi) ha determinato uno stallo sul piano della sintesi. Ancora dalla Spagna giungeva altresì, nel biennio che ha separato il convegno del 2014 dalla pubblicazione in volume dei suoi atti, un apporto teorico destinato a fornire nomenclature e strumenti semiotico-narratologici adeguati alla ricerca.[1] In tal senso i compiti del nostro Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto sembrano aver ottenuto l'obbiettivo. Il quadro sommatorio del *cómic* quale lo si intendeva disegnare sulla base di un'intuizione sembra infatti nel presente volume di atti saldamente ricostruito e confermato sul filo di un discorso credibile. Il Laboratorio ha inteso ottemperare alla missione conoscitiva e incentrata, nell'attività di ricerca, sulla dimensione internazionale del linguaggio del fumetto. Il volume qui presentato si affianca quindi alla monografia di Alice Favaro, *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Biblos, 2017), maturata in seno all'attività del Laboratorio, andando a costituire un dittico in cui sarà possibile individuare lo stesso grado di approfondimento metodologico, incardinato su una metodologia comparatistica tendente a trasferire competenze interdisciplinari nell'analisi dell'intersezione testo-immagine e a individuare le competenze multiple presupposte dal contesto di ricezione del fumetto, sempre in mutazione e soggetto all'avvicendarsi delle norme estetiche e ai riusi sensibili delle identità culturali.

Si ringraziano per i suggerimenti e la partecipazione all'attività all'origine di questa iniziativa editoriale Román Gubern, Enric Bou, Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo, Patrizio Rigobon, Iñaki Alfaro Vergarachea. Gratitudine particolare spetta altresì agli sceneggiatori Fabrizio Capigatti e Ivo Lombardo per aver messo a disposizione le loro conoscenze di storia e realtà del fumetto. L'ultimo ringraziamento spetta invece alle curatrici Katiuscia Darici e Alice Favaro, senza la dedizione appassionata delle quali non avrebbero avuto luogo il convegno e questi atti visto la luce.

1 Jiménez Varea, Jesús (2016). *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid: Fragua.

Historia de la prensa española
Las revista infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939

Antonio Martín
(Universidad Complutense de Madrid, España)

Abstract This paper will focus on children's magazines published by insurgents against Spanish Republic during Spanish Civil War (1936-1939). The research focuses on children's press edited by the Falange Española of the JONS and, from 1937, by the Falange Española Tradicionalista and of the JONS, the new totalitarian party created by General Franco. The paper opens with an analysis of the editorial fact through all the exemplars of children's Falangist press appeared until 1939 in the context of military, political and economic war events with a special reference to juridical documents enacted by new political regime. The results show that with the military facts an intense 'paper and propaganda war' developed in a very successful way in addressing to children who were instructed in the insurgents' ideological project. For that constant orders' and political slogans' repetitions were utilized to attack the republican enemy that was demonized with the generic word *rojos* and at the same time insurgents were glorified and General Franco considered as the 'country rescuer'.

Sumario 1 Del Golpe de Estado a la Guerra Civil. – 2 La guerra de papel de la propaganda. – 3 Los niños de Falange, de 'balillas' a 'flechas'. – 4 1936, los primeros tebeos de la España nacional. – 5 Los varios tebeos de Falange Española y de las JONS. – 6 La nueva revista *Flecha,* de Falange Española de las JONS. – 7 El Decreto de Unificación política y la prensa infantil, Abril 1937. – 8 El 'Rojo' en los tebeos falangistas. – 9 La revista *Flecha* de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. – 10 1938, último año de *Flecha*. – 11 1938, El Primer Gobierno de Franco. La ley de Prensa. – 12 El paso de *Flecha* a *Flechas y Pelayos*… – 13 La revista infantil nacional *Flechas y Pelayos*.

Keywords Spanish Civil War. Fascism. Children. Paper war. Children's magazines. Falange Española. Flechas. Flecha. Flechas y Pelayos.

El 18 de julio de 1936 el Ejército español se sublevó dando un Golpe de Estado contra el Gobierno de la República surgido del Frente Popular, que había ganado democráticamente las Elecciones generales de febrero de 1936. Los sublevados concentraron su esfuerzo militar en la conquista de Madrid, la capital de España. La conspiración había unido a numerosos generales españoles, así como a coroneles, comandantes y mandos de tropa, en el propósito común de hacerse dueños de la República, derrocar

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-1 | Submission 2016-09-05
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

al régimen, disolver el Congreso, prohibir los partidos políticos y los sindicatos obreros e instaurar un Gobierno Militar.

La cabeza visible del movimiento insurreccional era el general monárquico José Sanjurjo, y el director y organizador el general Mola, pero desde el primer momento fueron muchos los altos mandos del Ejército implicados en la sublevación contra la República. La sublevación la iniciaron el día 17 de julio las fuerzas militares existentes en el Protectorado español en Marruecos y a lo largo de los dos días siguientes se extendió a Navarra, La Coruña, Valladolid, Burgos, Ávila, Salamanca, Segovia, Toledo, Zaragoza, Palma de Mallorca, Ibiza, Sevilla, Cádiz, Córdoba, Granada, etc., donde el Golpe de Estado triunfó, mientras que fracasaba en Madrid, Barcelona, Valencia, Castellón, Alicante, Murcia, Cartagena, Guadalajara, Jaén, Málaga, Almería, etc.[1]

Apoyaba la sublevación del Ejército – de gran parte del mismo, no de todo el Ejército – un segmento muy importante de la sociedad civil española y concretamente todos los grupos, fuerzas y partidos de derechas: desde los posibilistas de la CEDA y de la ACNP, los agrarios, los herederos de la dictadura ‘primorriverista’, los católicos a ultranza, los restos de la *Lliga Catalana*, los anti catalanistas, los radicales reconvertidos, la derecha más tradicional de los carlistas, que ya había dado lugar en el siglo XIX a tres guerras civiles en España, pasando por los monárquicos alfonsinos y también Falange Española y de las JONS tan cercana al fascismo, y los grandes industriales y los grandes terratenientes, así como la Banca y el capital financiero. Hasta llegar a los grupos ultramontanos de todo tipo. La sublevación militar unía a todos ellos en la lucha entre diferentes concepciones de la sociedad y de la historia. Por ello la sublevación estaba bendecida por la Iglesia, que predicaba y convertía la guerra civil entre españoles en una Cruzada.

Los militares rebeldes proclamaron inmediatamente el Estado de Guerra, que ponía en manos del Ejército todos los poderes de vida y muerte, por encima de cualquier autoridad civil. Y aplicaron estos poderes tanto para la guerra como para llevar a cabo una sangrienta y metódica represión. Los primeros muertos fueron los gobernadores militares, y todos los generales, coroneles, comandantes, capitanes que permanecieron fieles a su juramento de lealtad a la República y no quisieron sumarse a la sublevación, debido a lo cual fueron asesinados inmediatamente por sus compañeros sublevados. La represión se aplicó de forma sistemática, primero en la propia retaguardia y seguidamente en los territorios que los sublevados iban conquistando, con la decisión fría de aniquilar violentamente a cuantos no se sumaron a la sublevación.

1 La sublevación militar triunfó allí donde habían ganado las candidaturas de derechas en las Elecciones Generales de febrero de 1936. También, muchas veces, donde predominaba la oligarquía agraria y donde se habían implantado sindicatos católicos.

Y después a los políticos, sindicalistas, obreros, campesinos, peones, alcaldes gobernadores civiles, maestros, pintores, periodistas, editores, escritores, dibujantes, y a cuantos formaban los cuadros de la República, y también a los simples ciudadanos en tanto que militasen o simplemente simpatizaran con ideologías de izquierda y con los sindicatos de clase. La intención declarada en las proclamas militares era descabezar todas las fuerzas que no fuesen de derechas, para tener en sus manos un país pacificado por el terror.[2]

1 Del Golpe de Estado a la Guerra Civil

Los intentos que la República realizó en los días siguientes al Golpe de Estado para encontrar una solución pacífica pactada fracasaron ante el maximalismo de los sublevados. La mucha sangre derramada por los militares rebeldes durante los primeros días de la sublevación y su firme decisión de llevar adelante una represión metódica e implacable, para aniquilar a las izquierdas españolas, hizo imposible todo tipo de solución política pactada. Por ello, tras varios días de dudas, el Gobierno republicano armó a las masas populares. Muy pronto quedó claro que la sublevación militar había fracasado en su objetivo inmediato de conquistar la capital de España, Madrid, y los mecanismos del Estado. Fue así como el fallido Golpe se convirtió en Guerra Civil en el mes de agosto de 1936.

Esto llevó a que los generales rebeldes intentaran darse una mínima organización para la guerra. Para ello formaron el 24 de julio de 1936 la Junta de Defensa Nacional, órgano colegiado formado por siete generales y presidido por el general Cabanellas, que asumía todos los poderes del Estado. En agosto fueron incorporados a la Junta los generales Franco, Queipo de Llano y Orgaz. Convencidos de que era conveniente y necesario el mando único de las fuerzas militares para conducir la guerra, la Junta de Defensa se reunió varias veces en el mes de septiembre de 1936 para elegir un general al que otorgar dicho mando único. El general Kindelán, del arma aérea, propuso a Franco, con el apoyo de Mola, para el mando; entre otras razones pesaba en la decisión de los miembros de la Junta saber que era a través del mismo como se canalizaba la ayuda militar alemana e italiana que ya estaban recibiendo.[3] Fue así como el 29 de septiembre de 1936 la

2 Los militares sublevados proclamaron el Estado de Guerra allí donde triunfó el Golpe de Estado y en todos los territorios que conquistaron a lo largo de los tres años de guerra civil. El poder absoluto que ello concedía al Ejército facilitó a Mola, Franco y Queipo de Llano mantener el control por el terror sobre los españoles. Para valorar la importancia de esto hay que señalar que el Estado de Guerra se mantuvo tras la guerra civil y sólo se levantó en el año 1948.

3 En julio de 1936 tanto el general Mola como el general Franco pidieron ayuda a Italia y Alemania: armas, municiones, aviones, etc., si bien Mola renunció en favor de Franco, lo que

Junta de Defensa Nacional nombró a Francisco Franco general en jefe de todos los ejércitos de tierra, mar y aire, generalísimo, y Jefe del Estado de la nueva España de los sublevados, quienes desde los primeros momentos se dieron a sí mismo el sobrenombre de ‘nacionales’, por el que se les conoció internacionalmente y que a partir de ahora utilizaremos en estas páginas, como genérico alternativo al de ‘sublevados’, ‘rebeldes’ y ‘franquistas’. Inmediatamente, Franco desplazó a los generales que le habían otorgado el mando supremo y formó una nueva estructura de gobierno, con el nombre de Junta Técnica del Estado, integrada por militares y civiles, con solo funciones organizativas y una total carencia de contenido político.

En la nueva situación de guerra civil, hay que destacar las condiciones objetivas en que se iniciaba dicha guerra en el verano de 1936. Importa saber que la capacidad militar de los sublevados y la de las fuerzas con las que el Gobierno de la República pretendía detenerlos, se encontraban condicionadas por la escasez de municiones y por la falta de armamento moderno, sobre todo artillería pesada y aviación militar. Tanto es así que las operaciones militares de uno y otro lado, especialmente las de los rebeldes, habrían quedado paralizadas a los dos o tres meses de iniciadas si no hubiesen recibido ayuda militar de otros países.

2 La guerra de papel de la propaganda

La sublevación militar y la guerra provocaron una inmediata radicalización política que tuvo su reflejo inmediato en la trágica represión llevada a cabo en las retaguardias de ambas Españas. Los militares y los falangistas dejaron numerosos cadáveres de los republicanos que asesinaban en las tapias de los cementerios y en las cunetas de los caminos. Y otro tanto sucedió en los pueblos y ciudades republicanos. La diferencia, ética, es

le concedió a este un poder extra como único interlocutor de la Italia fascista y la Alemania nazi. Sin la ayuda aérea y naval que Franco recibió de Italia y Alemania no habría podido transportar a la península el ejército a su mando que estaba aislado en el norte de África. Lo formaban las fuerzas más profesionales y preparadas del Ejército español: los soldados del reemplazo militar, la Legión Española, los tabores de Regulares formados en su mayoría por indígenas marroquíes encuadrados bajo el mando de oficiales y mandos intermedios españoles. Además de los muchos miles de marroquíes, sobre todo rifeños y bereberes, que el Ejército español alistó como fuerzas mercenarias por una paga y un equipo. La primera ayuda la recibió el mismo mes de julio de 1936 y fueron aviones Savoia italianos, gracias a los cuales Franco pudo organizar un puente aéreo para trasladar su ejército desde África a Sevilla y, desde allí, enviar varias columnas armadas por el corredor de la Andalucía Oriental y de Extremadura hacia Madrid. A la primera ayuda recibida en julio y agosto, hay que señalar que en el mes de noviembre de 1936 ya se encontraba en España la muy especializada Legión Cóndor alemana y varios miles de soldados italianos, alistados en el Corpo Truppe Volontari. Igualmente, durante todo el curso de la guerra civil, las fuerzas de Franco recibieron abundantes suministros de armamento y municiones procedentes de Alemania, así como nuevos refuerzos humanos italianos y una gran ayuda aérea y naval por parte de Alemania e Italia.

que la represión nacional fue sistemática y ordenada por los generales responsables de la sublevación, y dejó un reguero de muertes, la mayoría sin juicio, llevadas a cabo por soldados y falangistas, que se prolongó durante todo el tiempo de guerra. A su vez, el fallido Golpe de Estado provocó en la retaguardia republicana un proceso de revancha brutal y descontrolada, llevada a cabo por grupos anarquistas y algunos socialistas, que el Gobierno no logró detener hasta los primeros meses de 1937. La sublevación militar dio lugar en la España republicana a una revolución social no prevista ni programada, contrariamente a lo que afirman los historiadores franquistas y de derechas que han querido justificar el Golpe de Estado del mes de julio de 1936 con la falsa alegación de que el Frente Popular preparaba un golpe revolucionario para el otoño del mismo año.

La guerra generó un amplio despliegue propagandístico canalizado en una auténtica guerra de papel de la propaganda, paralela a los hechos de armas. Del lado de los sublevados, la propaganda global más importante la desarrolló inicialmente el propio Ejército, a través de oficinas y departamentos creados con este fin expreso. Se cifró especialmente en los dos frentes: el interior de la propia retaguardia y el frente republicano, para lo que la propaganda nacional se sirvió de la radio y de carteles, revistas, diarios, libros y folletos, altavoces en el campo de batalla, con el fin de desmoralizar a los soldados enemigos, lanzamiento de octavillas y panfletos sobre las fuerzas de primera línea e incluso el bombardeo propagandístico sobre ciudades republicanas con octavillas conminando a la rendición a las fuerzas de Franco; en este último caso se recuerda con especial énfasis los bombardeos realizados por la aviación nacional sobre el Madrid sitiado y hambriento con barras de pan envueltas en octavillas conminando a la rendición de la ciudad.

Pero, mucho más decisiva que la propaganda oficial militar, que era poco atractiva, fue la propaganda realizada por Falange Española y por la Comunión Tradicionalista. Los panfletos, periódicos y revistas ilustradas editados por estos dos grupos eran más activos y participativos, y visualmente más atractivos, como demostró la edición de revistas y tebeos para los niños, soportes editoriales que jugaron un papel de gran importancia en la propaganda política, por su lenguaje, por su eficacia, y sobre todo por dirigirse a lectores más inexpertos y menos críticos, que a las alturas de 1937 llevaban ya varios meses sin leer los tebeos de antes de la guerra. Resulta extraño que prácticamente ningún historiador de oficio haya señalado el importante papel de las publicaciones infantiles en la retaguardia nacional, por lo que estos materiales continúan perdidos en las hemerotecas, en el olvido de la Historia oficial, sin que los profesionales de esta ciencia los hayan analizado en profundidad y añadido a la documentación sobre la guerra civil. No pretendemos atribuir a las revistas infantiles y tebeos de la guerra civil un valor determinante en el conjunto de la guerra de papel, que fue mucho más amplio y complejo, pero sí su justo valor en cuanto a la propaganda política y militar que se trasladó hasta los niños de la España nacional.

Es una realidad que en toda guerra la propaganda ha constituido un arma bélica más; tan letal como el armamento más moderno. Muy pronto, en los primeros meses del conflicto español, la historieta demostró su validez y utilidad como medio de comunicación y como arma de propaganda, dentro del conjunto de la prensa infantil de aquellos años y también en las revistas de humor satírico dirigidas a lectores adultos, que fueron vehículos de gran importancia para la guerra de papel. Fueron los nacionales quienes utilizaron mejor y mayormente las 'armas de papel', con y sobre los niños, hasta alcanzar altos niveles de eficacia sobre la moral de la propia retaguardia y en el ataque virulento al enemigo. Mientras que los republicanos, aparte de casos concretos y sin continuidad, cuidaron y respetaron a la infancia, siempre dentro de la relatividad que imponía la guerra civil. Fue en la prensa de adultos republicana donde la historieta y el humor gráfico políticos demostraron su mayor importancia, superior a sus equivalentes nacionales. La utilización de la prensa y de la imagen impresa en la guerra de la propaganda confirmó las experiencias habidas durante la Gran Guerra (1914-18) cuando tanto la actuación de los Aliados como la de los Imperios Centrales demostraron que la propaganda bélica era mucho más eficaz a través de la caricatura, la sátira política y el humor negativo.

La prensa infantil nacional que surgió durante la Guerra Civil, los primeros tebeos, ya fuesen falangistas o carlistas o, más tarde, genéricamente franquistas se fijaron como primer objetivo la propaganda política. Primero la de la propia organización y sus gentes, proponiendo a los niños una vida heroica al servicio de la Patria, para después alabar al Ejército como cabeza y representante máximo del 'Movimiento salvador' y acabar siempre en la alabanza y el panegírico del Generalísimo y Caudillo Franco, elevado prácticamente, y permítaseme la vulgarización, a la categoría de un superhombre, popularizado entre los niños por la repetida y constante propaganda hecha por los tebeos *Flechas*, de Falange Española y de las JONS, *Pelayos*, de la Comunión Tradicionalista, y *Flecha,* de FET y de las JONS. Como colofón, pero no menos importante, los tebeos nacionales se convirtieron en terribles arma de propaganda contra la República y todos sus hombres, desde los milicianos a los más destacados políticos, fueron calificados con la etiqueta de 'rojos'.

Las revistas para niños editadas en la España Nacional durante la guerra no aparecieron en el vacío, como algo radicalmente nuevo, puesto que desde décadas antes existía una corriente editorial de prensa infantil formativa y católica, con marcado carácter proselitista. Se trataba de títulos editados, sobre todo antes de 1936, por grupos que respondían a claros planteamientos ideológicos conservadores de derechas. En otros casos estaban editados por órdenes religiosas o por la Jerarquía de la Iglesia española. La novedad que aportaron los tebeos editados durante la guerra civil fue la saturación ideológica y el proselitismo partidista político, pero, especialmente, la beligerancia activa y violenta que convertía los



Figura 1. Portada de la revista *Flechas*, 4, 29 de noviembre 1936. Ilustración de A. Uriarte, alusiva a una de las estrofas del himno de Falange. Zaragoza. Edita Falange Española y de las JONS de Aragón

tebeos de la guerra en auténticas armas de propaganda política. Hay que señalar cómo la guerra de papel de la propaganda desarrollada en la España nacional, obra de muchos escritores y muchos dibujantes, logró alcanzar los resultados que el teórico nazi Scheid había señalado con total claridad: «su papel [el de la propaganda] no es inventar ideas, es llegar a que el pueblo, comprendido el sentido profundo, el fin último del Gobierno, se confíe y se someta sin objeciones de ningún tipo y sin reservas a las decisiones del poder» (1936, 237).[4]

4 Para ampliar este punto sobre el control de la población civil a través de la propaganda ver las tesis de Otton N. Scheid, jefe del gabinete en el partido nazi en la Oficina Central de Propaganda, en su libro *L´Esprit de III Reich* (Scheid 1936).

3 Los niños de Falange, de ‘balillas’ a ‘flechas’

Al iniciarse la guerra, falangistas y carlistas se encontraron con que existía una gran cantidad de niños, que por imitación de sus mayores, padres, tíos y hermanos, simpatizaban con uno u otro de los dos grupos políticos y pretendían mimetizarse con ellos. Es posible que en cierta medida estos niños ‘jugasen a la guerra’, pero es seguro que tomaban como modelo heroico a las milicias falangista y carlista, en torno a las que se concentraban. Por ello, y durante toda la guerra, fue frecuente ver a estos niños con el uniforme de Falange o del Requeté, unas veces porque sus padres los vestían así y muchas más porque los propios niños lo pedían para parecerse a sus modelos adultos, con lo que reproducían las motivaciones de estos, más allá del simple ‘disfraz’ y/o del juego, hasta entrar en el adoctrinamiento y en un primario seguidismo ideológico. Por otro lado no hay que despreciar el hecho de que el crecimiento numérico de estos ‘niños falangistas’ en los territorios que quedaron bajo el poder de los militares sublevados, se debió en muchos casos a que muchos niños de familias socialistas y comunistas, que habían pertenecido a agrupaciones infantiles de estos partidos, como los pioneros, al quedar bajo la nueva situación política buscasen el amparo falangista, por ser este el grupo político dominante en Castilla y otros territorios conquistados.[5]

Para acoger y encuadrar a los niños cercanos a la Comunión Tradicionalista se actualizó la agrupación infantil carlista creada pocos años antes de la guerra bajo la advocación de San Pelayo Martir, razón por la que los niños recibieron el nombre de ‘Pelayos’, ahora extendido a los nuevos grupos infantiles que se reunían a la sombra de las banderas carlistas. En el caso de los niños pequeños que acudían a Falange Española de forma creciente, no estaba prevista la situación, por lo que en los primeros días de la guerra, los niños vestidos como pequeños falangistas recibieron el nombre de ‘balillas’, en imitación del modelo italiano fascista de los niños de la Opera Nazionale Balilla.

4 1936, los primeros tebeos de la España nacional

Como resultado de la guerra se había producido en la España nacional la total desaparición de la prensa infantil existente hasta el 18 de julio, que mayoritariamente eran tebeos de signo industrial y recreativo, editados en Barcelona, Valencia y Madrid, que hasta entonces habían

5 Para el tema de los niños republicanos que habían pertenecido a organizaciones infantiles socialistas, o de otros partidos o grupos de izquierda, y que tras el Golpe de Estado y/o la conquista de sus pueblos por los militares sublevados, se convirtieron en flechas, ver Ortega Aparicio 2007.

circulado por todas las capitales y los grandes núcleos de población españoles, y que al iniciarse la guerra e instaurarse la censura militar no pudieron traspasar las líneas del frente hacia el territorio controlado por los rebeldes. Esto facilitó el que los dos grupos políticos más radicales, Falange y el Carlismo, pudieran programar y lanzar con escasa diferencia de tiempo las nuevas revistas infantiles de la guerra civil.

Los primeros tebeos editados en la retaguardia de la España nacional fueron *Flechas*, falangista, cuyo primer número se publicó el día 5 de noviembre de 1936, y *Pelayos*, carlista, que inició su publicación el día 26 de diciembre de 1936. Ambas publicaciones eran únicas en todos los sentidos: por ser quienes eran sus editores, por ser los primeros tebeos radical y totalmente políticos publicados en España, por ser órganos absolutos de propaganda en la guerra de papel. Y, estadísticamente, por ser los primeros y los únicos tebeos publicados en el territorio nacional. La prensa infantil falangista se centró en la propaganda de la propia Falange Española y de las JONS, de sus puntos programáticos fundamentales, de su actividad en los frentes y en la retaguardia y en el ataque a los milicianos republicanos. Primero ensalzó al Jefe Nacional ausente, José Antonio Primo de Rivera, más tarde al Jefe provisional de la Junta de Mando, Manuel Hedilla, para final y definitivamente ser el gran altavoz propagandístico de Francisco Franco, nuevo Jefe del partido único de Falange Española Tradicionalista y de las JONS creado tras el Decreto de Unificación política, de abril de 1937. Para el conocimiento de esta prensa infantil falangista hay que centrarse en el primer *Flechas* (Zaragoza, noviembre 1936) y después, especialmente, en el definitivo *Flecha* (San Sebastián, enero de 1937). Ambas revistas, sumadas, ofrecen los mejores ejemplos de la propaganda de guerra dirigida a los niños falangistas, así como el esquema del ideario en el que se pretendía adoctrinarlos.

La prensa infantil carlista se redujo a un único título, *Pelayos* (San Sebastián, diciembre de 1936). Esta revista fue el mejor ejemplo de la eficacia que alcanzó la propaganda de guerra dirigida a los niños españoles, así como el máximo exponente de la perfección que se alcanzó en la vulgarización y difusión del ideario de la Comunión Tradicionalista y de la actividad de su brazo armado, el Requeté. La revista sirvió doblemente a la causa tradicionalista y a la de la Iglesia católica, y ensalzó constantemente a lo largo de sus cien números editados la lucha del Requeté, la milicia carlista, que se presentó siempre como vencedor en todos los frentes. A partir del Decreto de Unificación, la revista derivó progresivamente hacia la función de portavoz de las virtudes y la gloria del Generalísimo Francisco Franco.[6]

6 Sobre *Pelayos* y su historia y función en la guerra de papel, ver Martín 2017.

Se puede plantear la duda sobre hasta qué punto eran totalmente conscientes los responsables editoriales de la aparición de estas revistas, y más arriba los jefes, mandos o responsables políticos que autorizaron la edición, hasta qué punto comprendían la novedad y originalidad que tenían *Pelayos* y *Flechas* por ser las primeras publicaciones españolas para niños de carácter y contenidos clara y tajantemente políticos. Así, hemos de preguntarnos si estas publicaciones surgieron de forma espontánea, casi casual, como respuesta a la 'aglomeración' de niños simpatizantes, o fueron fruto de una reflexión que llevó a generar estas eficaces armas de la guerra de papel.

La lógica de estas preguntas radica en que Falange Española y la Comunión Tradicionalista crearon desde cero un nuevo modelo de prensa política infantil, que hasta donde llegan nuestros conocimientos no tenía antecedentes iguales o similares en otros países. Una prensa cuyos niveles sectarios y de violencia pocas veces fueron igualados y nunca superados, ni siquiera por las revistas fascistas italianas para niños que podrían haber sido sus modelos lejanos. Sus contenidos se componían de cuentos, lecciones ideológicas, consultorios infantiles, anécdotas, chistes, relatos y referencias al desarrollo de la guerra. Todo ello acompañado y reforzado por ilustraciones e historietas contundentes, muchas veces de baja calidad pero siempre muy eficaces en la transmisión de mensajes, lo que era el fundamento ideológico de esta prensa. Por ello es posible creer que los editores de estas revistas infantiles eran muy conscientes de lo que editaban, ya que ambos tebeos, así como los sucesivos títulos que aparecieron después, estuvieron absolutamente politizados desde su primer número y en todos sus contenidos, de acuerdo con la intención de sus editores, que utilizaron todos los medios y entre ellos la historieta como un instrumento en la propaganda de guerra. En conjunto, los materiales de los tebeos falangista y carlista sirvieron con eficacia como armas de aquella mortal guerra de papel que llegaba hasta unos niños, que carecían de criterios e información suficientes y además, se encontraban inmersos en el clima diario de la guerra, por lo que al vivir tal realidad eran más sensibles y receptivos a la propaganda que constantemente señalaba y repetía que el mejor republicano era el republicano muerto. Todo servía para llevar la guerra hasta los niños y crear un clímax dramático con el que se reforzaba el 'patriotismo' de los niños, al potenciar el odio al enemigo.

El conjunto de los dibujantes españoles se implicó en la guerra civil con sus ilustraciones, chistes gráficos e historietas. Muchos lo hicieron por convicción y como miembros de partidos, sindicatos o grupos varios políticos, que pusieron su dibujo al servicio de la ideología que profesaban. Otros muchos se aplicaron a dibujar como simples profesionales, poniendo su capacidad artística y expresiva al servicio de la transmisión de las ideologías vigentes en el grupo en el que se veían encuadrados en aquellos momentos, pero sin convicción alguna. Caso especial durante la guerra

fue el de aquellos dibujantes que al quedar por cuestiones geográficas en el lado 'equivocado', bajo la autoridad y el poder de sus enemigos ideológicos, se vieron en la obligación de dibujar lo que no querían. Con el caso, más raro, de dibujantes concienciados políticamente, que al quedar en la retaguardia enemiga, una u otra, eligieron no dibujar en absoluto, se dedicaron a otras actividades para subsistir e intentaron pasar inadvertidos durante la guerra.[7]

5 Los varios tebeos de Falange Española y de las JONS

La detención de José Antonio Primo de Rivera en marzo de 1936, junto con la mayor parte de la Junta Política de Falange Española y de las JONS, hizo que este partido llegase a los momentos previos a la sublevación militar y a los primeros días de la guerra, prácticamente descabezado, sin sus principales dirigentes. Ello llevó a los Jefes Territoriales y Provinciales de Falange a intentar ajustar las instrucciones generales dadas por José Antonio Primo de Rivera, en sus últimas cartas circulares desde la cárcel, al cambiante panorama político y militar a que dio lugar la guerra. El resultado fue la fragmentación de Falange Española, que durante varias semanas, y en algún caso meses, funcionó como un conjunto de reinos de taifa, tanto en sus relaciones con los militares rebeldes como respecto a su propia organización y actividades.

La falta de un mando unificado y la discusión de la autoridad del mismo cuando existió, llevó frecuentemente a la improvisación fruto de intereses

7 Al hablar de los dibujantes de la guerra civil hay que destacar un hecho importante en la historieta española. Durante toda la historia del medio, desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta, prácticamente todos los autores de la historieta española fueron hombres. Y en general, si no la totalidad sí que la mayoría de los ilustradores de la prensa española lo fueron. Tenemos la excepción de Lola Anglada, ilustradora catalana de la máxima importancia, que en el año 1925 publicó varias historietas, muy sencillas, en la revista para niñas publicada en Barcelona *La Nuri* y algo más tarde la ilustradora e historietista Francis Bartolozzi, que firmaba Pitti y era hija del dibujante y decorador Salvador Bartolozzi, la cual dibujó su serie «Canito y su gata Peladilla» en las páginas de la revista *Crónica*, de Madrid, que se continuó publicando durante los primeros meses de la guerra. Y poco más, o al menos no conocemos otras mujeres dibujantes de historietas para dicho periodo. Por el contrario, es importante destacar que durante los años de la Guerra Civil surgieron varias mujeres dibujantes de historietas en las revistas *Pelayos* y *Flecha*: Enriqueta Bombón, Consuelo Gil Roësset, María Claret, Mercedes Llimona, Carmen Parra, María Pidal y las escritoras y guionistas Emilia Cotarelo, la propia Consuelo Gil, y recién acabada la guerra Pilar Valle, Carmen Martel, Gloria Fuertes y otras escritoras. En su momento relacionamos este súbito florecer de mujeres autoras de historietas con la falta de dibujantes en la España nacional y la oportunidad de que varias de estas mujeres se encontrasen en San Sebastián en aquellos años. Pero la explicación es demasiado elemental y aún carecemos de un trabajo de investigación que estudie y explique este hecho, que daría lugar, en la dura y larga posguerra española, a la aparición de varias generaciones de mujeres autoras de historietas.

políticos particulares, que en el tema que nos ocupa dio lugar a que en pocos meses apareciesen media docena de revistas infantiles de Falange Española y de las JONS. Fueron *Flechas* en Zaragoza, noviembre 1936; *Flechas* en Sevilla, enero 1937; *Flechas* en Palma de Mallorca, febrero 1937; *Un, Dos…* en Cádiz, febrero 1937; *Firmes* en Palma de Mallorca, 1937; todas de Falange Española, todas dependientes de los respectivos Jefes Territoriales y Provinciales y ninguna igual a las otras, ni siquiera en el caso de las que repetían título, tomado del nombre dado a los niños de Falange. Es evidente la dispersión que estas varias revistas infantiles suponían y la repetición de esfuerzos y también económica, en momentos en los que los jerarcas de Falange competían por situarse cerca del poder en el propio partido y sobre todo respecto al poder militar.

La primera revista infantil de la guerra fue *Flechas*, que comenzó a imprimirse en Zaragoza el 5 de noviembre de 1936 en los talleres del periódico diario *Amanecer*,[8] editada por la Falange de Aragón, cuyo Jefe Territorial era Jesús Muro. La revista tenía el aspecto y el tamaño del periódico del que era suplemento y se imprimía en el mismo papel. Su subtítulo era «Semanario infantil de Falange Española de las JONS de Aragón». En la portada del primer número aparecía un texto editorial titulado «Flechas de Aragón y de España…», con un retrato de José Antonio Primo de Rivera que llevaba el pie de texto: «José Antonio Primo de Rivera, Jefe de la Falange y camarada de todos los Nacional-Sindicalistas, es el gran amigo de los 'Flechas'. Y tiene confianza en que todos los niños que llevan la camisa azul, sabrán cumplir su deber de soldados y Falangistas».

La revista tenía inicialmente ocho páginas, que en el número 3 aumentaron a doce, dedicándose cuatro de ellas, en mejor papel e impresas en dos tintas, a portadas, y se vendía a 15 céntimos. En conjunto era pesada y poco atractiva, tanto por el papel en que estaba impresa como por su aburrida diagramación y sus contenidos, en los que predominaban la propaganda política, los textos educativos, relatos, entretenimientos, curiosidades y publicidad, con escasas y mediocres ilustraciones, si bien el primer número ya llevaba la historieta a página completa, 'Juanito es un flecha que el tiempo aprovecha' dibujada por Mallo, que se convirtió en serie fija de la revista. Ignoramos el nombre del director y de los redactores de la revista, que nunca se dieron, y solo nos quedan firmas y seudónimos de los colaboradores. La dirección de la redacción-administración solo constaba en una pequeña línea de texto en páginas interiores.

8 Falange Española se apropió en julio de 1936 del republicano *Diario de Aragón,* su edificio, su maquinaria, y el 11 de agosto de 1936 comenzó a publicar el diario falangista *Amanecer* en las mismas instalaciones y con el utillaje técnico del diario incautado. La importancia de *Amanecer* fue grande, ya que en septiembre de 1936 se había convertido en el órgano oficioso de Falange Española.



Figura 2. Historieta «Juanito es un Flecha que el tiempo aprovecha», publicada en la contraportada de la revista *Flechas*, 5, 6 de diciembre 1936. Realizada por Mallo. Zaragoza. Edita Falange Española y de las JONS de Aragón

El segundo número dedicaba su portada al general Franco, con una fotografía de archivo, y un texto biográfico. A partir del número 3 la revista mejoró su presentación, en el faldón de la página ocho de este número un anuncio afirmaba: «Flechas, Semanario infantil de Falange Española de las JONS aparece los domingos. Por su texto eminentemente falangista, patriótico, instructivo y ameno y su profusión de dibujos e interesantes Concursos es siempre el periódico favorito de los niños. ¡Arriba España!».

En este número se incorporaba el dibujante A. Uriarte, que ilustraría la portada de varios números de la revista, hasta el ocho, con dibujos alegóricos a diversas estrofas del himno de Falange. Además de estos dibujantes conocemos también los nombres de J. Fatas y de Portabella, si bien hay hasta una docena de dibujantes más que realizaron ilustraciones e historietas mediocres que no firmaron. Otras historietas de Mallo fueron «Tiburcio en el frente», «Jesusín es un flecha servicial» y «Juanito y su perro Pun en la isla de Tulun». Fue precisamente en su serie «Tiburcio en el frente» donde se inició de manera efectiva la propaganda de guerra a través de la historieta, que después sería una constante en las revistas

infantiles nacionales, con la construcción de la figura arquetípica del 'rojo' como una representación mítica del enemigo, que siempre eran tremendos milicianos sucios y desarrapados y barbudos y mal encarados soldados, figuraciones estilísticas con las que se exorcizaba el mal absoluto que según la propaganda nacional encarnaba el enemigo republicano.

Flechas no solo fue la primera revista infantil de Falange, también abrió el camino que seguiría el resto de la prensa infantil nacional durante la guerra, bien que cada título tuviera sus propias peculiaridades, debidas tanto a la necesidad de improvisar escritores y dibujantes como a las consignas que seguía. La revista estableció en su primer número los planteamientos desde los que Falange quería captar y adoctrinar a los niños de la Nueva España, y lo hizo delimitando claramente la representación no solo cultural sino incluso vital que planteaba a los niños. Podemos trabajar sobre la hipótesis de que los gestores de esta primera revista nacional para niños pretendían crear un producto que llenase un hueco en el mercado y captase la atención de los niños lectores, para así agrupar y organizar a los niños que se acercaban a la pujante Falange, cuyas filas aumentaban sin cesar desde el inicio de la guerra.

La dispersión territorial y provincial de Falange Española era un hecho evidente y afectaba a la organización interna del partido, a la cadena de mando, a las milicias, a las relaciones con los militares y al posicionamiento político falangista en la guerra. Esta situación propiciaba la ineficacia, por ello y para solucionarlo se celebró en septiembre el II el Consejo Nacional de Falange Española y de las JONS, que entre otras medidas decidió el 2 de septiembre de 1936 la formación de una Junta de Mando Provisional y el nombramiento de Manuel Hedilla como Jefe Nacional. Hedilla había sido nombrado en 1935 Jefe Provincial y después Consejero Nacional de Falange por José Antonio Primo de Rivera, y había colaborado activamente en el Golpe de Estado en Galicia y ahora se convirtió con carácter provisional en el segundo Jefe Nacional de Falange, en tanto no se lograse la liberación de Primo de Rivera, al que a través de la prensa y la propaganda se convirtió en la figura mítica del 'Ausente'. Tras su elección, Hedilla decidió cambiar el nombre genérico de los niños falangistas por el de Flechas, nombre que permaneció en años posteriores y después quedó como definitivo para los niños afiliados mayores de diez años.

Entre las medidas tomadas por Manuel Hedilla para reforzar las estructuras del partido, estuvo la confirmación de Vicente Cadenas en su puesto de Jefe de Prensa y Propaganda de Falange Española, cargo para el que ya había sido nombrado en 1935 por el propio Primo de Rivera. Antes y después del II Congreso Nacional de Falange, Cadenas puso en marcha un plan nacional de prensa de Falange, cerrando diarios y revistas y creando un grupo de publicaciones que atendía a todas las edades y necesidades de recreo, información y adoctrinamiento y estaba controlado directamente por la Jefatura de Prensa y Propaganda de Falange. En



Figura 3. Portada de la revista *Flechas*, 10, 7 de marzo 1937. Ilustración de Juan Miguel. Sevilla. Edita Falange Española y de las JONS de Andalucía

nuestro campo decidió crear una nueva revista infantil distribuida en toda la España nacional, que con el título de *Flecha* apareció en enero de 1937, para sustituir a todas las revistas anteriores. Ante esta decisión la revista *Flechas* de Zaragoza suspendió su publicación, mientras que los restantes títulos, en Sevilla, Palma y Cádiz, continuaron su edición durante varios meses debido a la dispersión del poder local de los Jefes de Falange.

Este fue el caso de la revista *Flechas*, de Sevilla, que comenzó a publicarse el día 3 de enero de 1937. La revista tenía dieciséis páginas interiores impresas en papel de periódico más cuatro páginas de cubiertas en color, impresas en un taller litográfico, y su precio era de 20 céntimos. Sus contenidos eran similares a los de la revista aragonesa, aunque los textos y los dibujos eran propios y centrados en la propaganda de la Falange sevillana y andaluza. Entre las historietas que publicó este segundo *Flechas*, muy primitivas y con los textos al pie de las viñetas, hay que destacar las series «Paquetito, Ali-Kate y su perro Can-Kamito» y «Aventuras del burrillo Peregrino en otro planeta», siendo los principales dibujantes de la revista JMS, Juan Miguel, Ojeda y R.S.

Hay que destacar que si bien en los números 1 y 2 constaba la mención «Redacción en calle Rioja, 18 (Cuartel de Flechas, Administración en Calle la Mar, 30)», en ningún lugar de la revista, páginas interiores ni portadas, se hacía mención expresa y escrita a que la revista estaba editada por Falange Española. Poco después la dirección de la Redacción y la Administración del *Flechas* de Sevilla pasó a ser la misma que la de *Diario de Sevilla*. Llegó a publicarse al menos hasta su número 21, último que hemos podido localizar y estudiar, correspondiente al 23 de mayo de 1937. La revista repetía, impreso en la cabecera de cada página, el lema «Flechas – Sevilla», característica con la que podría buscar afirmarse como diferente a las restantes revistas infantiles falangistas. Esta hipótesis se correspondería con la actitud del Jefe Territorial de Falange de Andalucía, Sancho Dávila, que frente a la Junta de Mando Provisional que se había creado para dirigir Falange Española y frente a Manuel Hedilla nombrado Jefe Nacional, levantaba bandera de legitimidad familiar. Y encajaría bien con el hecho de que Sevilla fuese casi un 'virreinato' del general Queipo de Llano, que era amigo personal de Sancho Dávila. Este planteamiento exige investigación y estudio documental y debe contemplarse desde el fraccionalismo que en los primeros meses de guerra afectó a Falange Española.[9]

Poco después apareció *Flechas*, de Palma de Mallorca, que comenzó a publicarse el 7 de febrero de 1937 con el subtítulo de «Órgano oficial infantil de Falange Española de las JONS de Baleares», siendo Jefe Provincial de Baleares Alfonso Zayas de Bobadilla, Marqués de Zayas. La revista tenía doce páginas y se vendía a 20 céntimos. Sus contenidos eran literarios con algunas ilustraciones e historietas, entre estas la serie de la doble página central «Cisco y Toni». En este caso sí se afirmaba tajantemente la identidad política de la revista, tanto por el subtítulo como por una línea en la cabecera que informaba: «Toda la correspondencia debe enviarse al Camarada Redactor Jefe de FLECHAS – Jefatura Provincial de Prensa y Propaganda». No hemos podido localizar en ningún depósito documental ni hemeroteca oficial cuántos números se publicaron, aparte de los números

9 Sancho Dávila era primo de José Antonio Primo de Rivera, que antes de la guerra le nombró Jefe Territorial de Falange Española en Andalucía. Detenido por el Gobierno republicano junto con otros jerarcas falangistas en 1936, estuvo en varias cárceles, pero en septiembre de 1936 logró fugarse y pasarse a la España nacional. Gracias a su parentesco con Primo de Rivera lideró el 'sector legitimista' de Falange y se enfrentó con Manuel Hedilla por el poder. Contribuyó a crear el culto al 'Ausente'. Tras los sucesos de Salamanca en abril de 1937 fue encarcelado, aunque pronto fue liberado. En mayo de 1938 fue nombrado Delegado Nacional de la Organización Juvenil (OJ) de FET y de las JONS, es decir de los niños afiliados, cargo en el que permaneció hasta la creación del Frente de Juventudes, que sustituyó a la OJ, por el Decreto Ley de 6 de diciembre de 1940, momento en que se nombró a José Antonio Elola-Osaso como Jefe de la nueva organización juvenil. La influencia de Sancho Dávila en Andalucía se mantuvo en todo momento, más allá de los cargos que pudiese ocupar, ello nos lleva a creer que pudo influir en la creación y permanencia de la revista infantil *Flechas* de Sevilla, hipótesis no documentada por la falta de los archivos necesarios.

existentes en nuestro Archivo. Hay que destacar la excepcionalidad de la Falange de Mallorca, que durante los meses iniciales de la guerra estuvo organizada y controlada por el Conde Rossi, militar fascista italiano que desató una terrible represión en la isla. Más tarde comenzó a publicarse, también en Palma, *Firmes*, con el subtítulo «Revista Oficial de Las Organizaciones Juveniles de Falange Española Tradicionalista y de las JONS de Palma de Mallorca», que ya pertenecía al nuevo partido único creado por Franco en abril de 1937 y que era una revista literaria y de opinión con una o dos historietas perdidas entre los abundantes textos.

Finalmente, tenemos la revista infantil *Un... Dos...*, que comenzó a editar Falange Española de Cádiz el 7 de febrero de 1937, con el subtítulo «Semanario infantil de los 'Flechas' de Cádiz», cuando era Jefe Provincial de Falange Joaquín Bernal. Este tebeo tenía ocho páginas impresas en papel de periódico más cuatro de cubiertas, y al menos se publicaron cinco números que llevaban ilustraciones y una o dos historietas, una de ellas de gran calidad y en color en la doble página central: «Flechín y Flechina y Nicasio», firmada por Macías, que también dibujaba las portadas. Los textos eran de propaganda falangista complementados con otros recreativos.

6 La nueva revista *Flecha*, de Falange Española de las JONS

La decisión de Vicente Cadenas de sustituir las varias revistas infantiles falangistas por una sola, que llegase a todos los puntos y a todos los niños de la España nacional, se concretó el día 23 de enero de 1937 con la publicación de la revista *Flecha*, que comenzó a editarse en San Sebastián. Los planteamientos doctrinales de *Flecha* quedaban claros en el texto doctrinal que Federico de Urrutia escribió del primer número, en la sección «La Falange os dice», con la intención de fundamentar el porqué y el cómo de la revista:

> ¡Salve flechas! Porque sois la esperanza viva de la España redimida [...] En este primer semanario "Flecha", que La Falange empezará a editar por y para vosotros, encontraréis las normas de vuestra conducta en el porvenir y un consuelo a las preocupaciones que ya en vuestras infancias comienzan a aparecer sobre vuestras frentes, "Flecha" os dirá que la vida no es juego y comodidad, ni aun para los niños, y que los que un día han de ser soldados de una España, Grande e Imperial, deben tener una formación de soldados, infancia exacta y militar y preocupación constante en el porvenir. [...] España despierta, y es para vosotros su primera sonrisa. Por esto, es por lo que sale "Flecha" a la luz de España, con resplandor de incendios y estremecimientos de resurrección. (*Flecha*, 1, 23 de enero de 1937, 3)



Figura 4. Portada de la revista *Flecha*, 1, 23 de enero 1937. Ilustración de Avelino Aróztegui. San Sebastián. Edita Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española y de las JONS

La nueva revista se publicaba con el título *Flecha*, en el que se había eliminado la letra 's' final para evitar confusiones con los anteriores tebeos falangistas, y bajo el mismo llevaba el lema ritual «Arriba España», que algunos estudiosos han unido erróneamente al título como si formase parte de este. *Flecha* tenía 8 páginas a gran tamaño, 42 × 28 cm, en formato periódico. Se imprimía en papel de bobina, con cuatro páginas en negro y cuatro en color y su precio era de 25 céntimos. En la cabecera y bajo el título constaba claramente la mención «Editado por la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda» y la referencia-recordatorio «Semanario Nacional Infantil» para así afirmar que se dirigía a todos los niños de la España nacional. La impresión se realizaba, al igual que *Pelayos*, en los Talleres Offset Nerecan de San Sebastián, posiblemente los de mayor calidad para el sistema de impresión *offset* de toda España.

El director era el dibujante madrileño Avelino Aróztegui, aunque su cargo no constase impreso en la revista. Esta tuvo dos etapas claramente diferenciadas, en la primera fue editada por Falange Española de las JONS, y llegó hasta finales de abril de 1937. La segunda etapa fue editada por Falange Española Tradicionalista y de las JONS, como resultado del Decreto de Unificación política promulgado por Franco en abril de 1937, y llegó hasta noviembre de 1938. Además pasó por un momento de renovación cuando en enero de 1938 la revista redujo su gran formato y adoptó exactamente el mismo de la revista *Pelayos*, 34 × 21,5 cm.

El primer número de la nueva revista ya presentaba el que sería el equipo realizador de la etapa inicial de *Flecha*, con escritores como Luis Hurtado Álvarez; Federico de Urrutia, que en su sección «la Falange os dice» publicaba su salutación «¡¡Salve Flechas!!» en la que establecía las líneas fundamentales de lo que la revista se proponía ser para los niños falangistas; Paco Citroen, que meses más tarde se vería en serios aprietos con motivo de los acontecimientos de abril de 1937 en Salamanca, hasta tener que huir de España; Álvaro de Laiglesia, flecha de 15 años que también trabajaba en la revista de humor para adultos *La Ametralladora*; Emilia Cotarelo que inicialmente firmaba con el seudónimo Mari-Pepa la sección literaria «La página de Mari-Pepa».

Y junto a ellos Avelino Aróztegui, que además de dirigir y diseñar la revista dibujó múltiples historietas, de las que hay que destacar «El flecha llamado Edmundo vence siempre a todo el mundo», con textos al pie de las viñetas resueltos en versos pareados, ya que esta historieta fue el eje de la revista y se publicaba en la doble página central a todo color. Además, estaban los dibujantes: Eduardo, que realizó la serie de historietas auto conclusivas «Mari-Pepa y Pirulo», con bocadillos insertos en las viñetas, con un dibujo resuelto en un agradable estilo redondeado con cierto toque de ingenuidad; Trabaca; Chuchi (seudónimo de Fragoso del Toro) que sobre todo dibujó historietas de niños falangistas, etc. Después se incorporaron nuevos dibujantes y colaboradores como Plinio, seudónimo del dibujante

profesional Serra Massana, que había pasado desde Barcelona a la España nacional; Dorda; María Claret que por entonces comenzó a ilustrar «La página de Mari-Pepa», personaje que con los años la haría famosa; Ito con sus vergonzosas historietas sobre judíos; Jas, etc. En el número 4 bajó la calidad del papel pero aumentó el número de páginas hasta doce. Entre los escritores hay que contar también con Juan de Begoña, Rojo y Negro, Percy Adams, G. Pulido y Alonso Quijana (uno de los varios seudónimos de Álvaro de Laiglesia), que sustituyó a Federico de Urrutia. Si seguimos número a número la revista, encontramos junto a los colaboradores ya citados a los dibujantes Mallo, que provenía del primer *Flechas*, Natalio, Usabiaga, que a veces firmó Usa, Maño, Gajardo, Santi, Kiki, etc.

La manipulación de los lectores fue constante desde el primer número de *Flecha* y así se mantuvo durante toda la vida de la revista, utilizando las páginas de humor y las historietas para 'endulzar' los mensajes, consignas y propuestas políticas, por lo que si en una primera lectura el objetivo de la revista era entretener a los lectores, en realidad, como se demuestra con una segunda lectura más profunda y analítica, su principal función era hacer propaganda de Falange para encuadrar a los niños en la organización juvenil falangista. Como muestra basta con el texto «Alegría en el alma de los niños azules» de Federico Urrutia, que se publicó en el segundo número de la revista. Su claridad, su contundencia y hasta su cruel realismo, no quiere engañar a los lectores, sino que pretende ser un 'banderín de enganche' que lleva la guerra hasta el niño y hace al niño partícipe de la guerra:

> En los dos campos de España en armas, la Infancia se ha incorporado a la contienda. Niños rojos y niños azules [...] van por las calles y plazas entonando a coro, unos como serafines y otros como ángeles malditos, canciones de amor o canciones de odio [...]. Ambos "flechas" azules y "pioneros" rojos, tiene el mismo tierno corazón y el alma blanca todavía. Pero los hombres [...] hemos decretado que en esta generación no puede haber sino patriotas y enemigos y ante el dilema preferimos convertirlos en soldaditos azules [...] ¡Niños azules!. Habéis tenido la suerte de nacer en un instante en el que los hombres sufrimos para que vosotros ya no sufráis nunca. (*Flecha*, 2, 30 de enero de 1937, 3)

Avelino Aróztegui, como director de la revista se hubo de enfrentar durante muchos meses a la escasez, casi inexistencia, de dibujantes profesionales de historietas en la España nacional hasta el punto de tener que dibujar el mismo varias series e improvisar nuevos colaboradores, a los que enseñó los rudimentos del lenguaje de la historieta. En esta etapa de la revista destacaron varias series, sobre todo de humor, de una página, a veces resueltas con pericia y hasta con brillantez. Pero, junto a ellas y en mayor cantidad dominaron las historietas mediocres, de una estética pobre, mal



Figura 5. Historieta seriada «El Flecha llamado Edmundo vence siempre a todo el mundo», publicada en la revista *Flecha*, 18, 23 de mayo 1937. Realizada por Avelino Aróztegui. San Sebastián. Edita Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española y de las JONS

dibujadas, resueltas de forma endeble y que por llevar los textos al pie de las viñetas no pasaban de ser protohistorietas con una débil secuencia narrativa.[10]

Hay que señalar que la mayoría de las historietas publicadas por *Flecha* – e igualmente por *Pelayos* –, con excepciones, llevaban los textos al pie de las viñetas. Según la extensión de dichos textos, que a veces era enorme, y la mayor o menor interacción entre los dibujos y los textos, con la consiguiente repercusión en la secuencia narrativa, muchas de las obras citadas no pasaban de ser protohistorietas primitivas. Lo que además de señalar la inexperiencia de los dibujantes de la España nacional, y también de los gestores de estas revistas, marca y señala el retroceso que la historieta sufrió durante la guerra y durante gran parte de los años cuarenta, si tenemos en cuenta que desde finales de la década de los años veinte la historieta española ya había dado pasos decisivos hacia la modernidad expresiva y la incorporación de los textos en bocadillos insertos en las viñetas.

La obra más importante fue la serie de aventuras, realizadas en estilo de dibujo jocoserio y con breves textos en verso pareado al pie de las viñetas, «El flecha llamado Edmundo vence siempre a todo el mundo», de Aróztegui. El protagonista, Edmundo, es un flecha que por lo que hace y sobre todo por lo que dice con gran chulería, parece dispuesto a ganar la guerra él solo. Para dinamizar la acción, el dibujante le opuso como contrapunto al miliciano rojo Paco 'El Tuerto', clásico perdedor que encarnaba toda la bajeza y miseria achacadas una y otra vez, número tras número de la revista, a los republicanos. Las aventuras de este dueto se convertían así en una especie de obra bufa en la que la guerra civil no pasaba de ser el reñidero donde ambos personajes simbólicos se enfrentaban semana tras semana.

Pese a las limitaciones del autor, que no era historietista profesional y desconocía la gramática del medio, y pese a la realización gráfica improvisada y a los textos al pie de las viñetas, la obra se hizo popular entre los lectores, que se divertían con las grotescas aventuras de los

10 Tal y como se muestra en la revista es evidente la mediocridad de los dibujos, ilustraciones, portadas e historietas de *Flecha*. Más aún: la mayoría de los dibujantes de *Flecha* eran malos, muy primerizos y sin experiencia, a salvo de la obra de algunos pocos autores, como Serra Massana, Valentín Castanys y en algún momento y alguna obra aislada Eduardo y Aróztegui. La realidad contradice al estudioso Didier Corderot (2005), quien afirma tajantemente: «es preciso subrayar el talento y la experiencia de los dibujantes que colaboraban en Flecha y le confieren su calidad. Calidad particularmente visible en las portadas que, por constituir una vitrina y ser objeto del primer contacto visual del lector, se realizan con especial esmero». La afirmación de Corderot es discutible en todos su puntos, sobre todo respecto a la experiencia de los dibujantes de Flecha. Y muy especialmente en cuanto a las portadas, que Aróztegui intentó que fuesen atractivas, pero fallaban totalmente en la anatomía, perspectiva, escorzos, profundidad de planos y dibujo, con un resultado final malo o como mucho mediocre, si bien es cierto que cumplían con la función de ser impactantes para los niños lectores falangistas.

personajes. La serie, impresa primero en la doble página central en color, después en una sola página, fue el hilo unificador de la revista a lo largo de su vida editorial. Sobre su guionista la falta de su nombre en las páginas inclinan a creer que inicialmente pudo serlo Aróztegui, y que a partir de un momento no determinado pudo tener un colaborador que le escribiese los guiones de esta serie; así tenemos que en la última viñeta de la entrega seriada del número 27 de *Flecha* encontramos que, tras finalizar el texto correspondiente a la aventura que allí se cierra, aparece la firma Totty, que se repetiría en números siguientes como autor de los argumentos de esta historieta.

De las abundantes páginas de texto que publicaba *Flecha* hay que destacar los artículos doctrinales y los de propaganda falangista, que contribuían, con las historietas, a realizar un elemental pero eficaz 'lavado de cerebro' de los niños lectores. La guerra de papel de la propaganda falangista promovía y potenciaba el totalitarismo fascista, para lo que se utilizaban todos los medios posibles en el soporte papel. Abundaban las referencias encomiásticas a Hitler, Mussolini y Franco. También los eslóganes laudatorios a quienes luchaban contra «las legiones satánicas a sueldo de Moscú». Entre los artículos doctrinales, hay que contar los muchos textos apologéticos, doctrinarios, imperiales, de propaganda política, textos de guerra civil, escritos en su mayoría por Álvaro de Laiglesia bajo sus muchos seudónimos: Alonso Quijana, Peribáñez, El Condestable Azul y Alcapone, este último utilizado cuando escribía relatos policíacos o bien guiones de algunas historietas.

Hoy sorprende leer algunos de aquellos textos de doctrina falangista que se iniciaban con frases de José Antonio Primo de Rivera, que debían ser incomprensibles para los lectores infantiles; valgan como ejemplo: «He aquí la tarea de nuestro tiempo: Devolver a los hombres los sabores antiguos de la norma y el pan», o bien la frase, también de José Antonio, «Nosotros fuera, en Vigilia tensa, fervorosa y segura, ya presentimos el amanecer en la alegría de nuestras entrañas».

Incluso los anuncios publicitarios insertos en la revista, generalmente de productos y sucedáneos alimenticios, servían y colaboraban a la propaganda de guerra, el mejor ejemplo es un anuncio que a partir del número 4 de la revista – primero que pasó a tener doce páginas – comenzó a publicarse regularmente. Se trataba de una composición fotográfica que mostraba cuatro fusiles de 'juguete' de distinto tamaño, que imitaban a la perfección el modelo del fusil mauser que utilizaba el ejército español, acompañada del texto: «Fusiles Especiales para "FLECHAS" | Con bayoneta montable, Cerrojo movible. Único en España, Precios económicos. Para pedidos y detalles, dirigirse a los fabricantes: Arin Hermanos – Teléfono 48 – Zarauz (Guipúzcoa)». Es decir: un anuncio dirigido a los niños de la guerra que quisieran jugar con más realismo a la guerra civil.

7 El Decreto de Unificación política y la prensa infantil, Abril 1937

En febrero de 1937, Ramón Serrano Suñer, hombre de la total confianza de Franco y pariente político del mismo, llegó a Salamanca – primera capital del Cuartel General de Franco – huido del Madrid republicano. Allí quedó tan sorprendido por la casi total ausencia de organización política de los nacionales, que comentó que la España rebelde era solo un «Estado campamental», en el que era preciso crear un orden civil y proyectar con sentido político el afianzamiento del poder para después de la guerra.

Fue así como Serrano Suñer preparó un proyecto que ponía en manos del Jefe del Estado el total control de las fuerzas que habían dado soporte a la sublevación militar. Esto se concretó cuando el 19 de abril de 1937 Franco promulgó el Decreto de Unificación de todas las fuerzas políticas de la España nacional en un partido único bajo su mando, que nacía de la unión de Falange Española y de las JONS y de la Comunión Tradicionalista Carlista, a las que el Decreto sumaba los restantes grupos existentes en la España nacional. El nuevo partido tomaba el nombre de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, también conocido como Movimiento Nacional, y su Jefe era el propio Francisco Franco. La unión se concretaba con un Programa de 26 puntos y con el nombramiento de un Consejo Nacional de FET y de las JONS. Y se plasmaba visualmente en el uniforme del nuevo partido, formado por la camisa azul de Falange y la boina roja del Requeté tradicionalista.

Como ejemplo y para mayor claridad de lo que este Decreto implicaba, reproducimos parte de lo que decía el mismo:

> Esta unificación […] precisa tener en cuenta que […] Falange Española y Requetés han sido los dos exponentes auténticos del espíritu del alzamiento nacional iniciado por nuestro glorioso Ejército el diecisiete de julio. Como en otros países de régimen totalitario, la fuerza tradicional viene ahora en España a integrarse en la fuerza nueva. Falange Española aportó con su programa masas juveniles, […] los Requetés [aportaron], junto a su ímpetu guerrero, el sagrado depósito de la tradición española […]. Por todo lo expuesto, DISPONGO: Artículo 1º. Falange Española y Requetés, con sus actuales servicios y elementos, se integran, bajo Mi Jefatura, en una sola entidad política de carácter nacional, que de momento se denominará Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Esta organización, intermedia entre la sociedad y el Estado, tiene la misión principal de comunicar al Estado el aliento del pueblo y de llevar a éste el pensamiento de aquél a través de las virtudes político-morales, de servicio, jerarquía y hermandad […] Quedan disueltas las demás organizaciones y partidos políticos […]. Artículo 2º. Serán órganos rectores de la nueva entidad política nacional el Jefe del Estado,

> Un Secretario o Junta Política y el Consejo Nacional [...]. Artículo 3º. Quedan fundidas en una sola Milicia Nacional las de Falange Española y de Requetés, conservando sus emblemas y signos exteriores. A ella se incorporarán también, con los honores ganados en la guerra las demás milicias combatientes. La Milicia Nacional es auxiliar del Ejército. El Jefe del Estado es Jefe Supremo de la Milicia [...] Francisco Franco. (BOE, 182, 20 de abril de 1937. Burgos, p. 1034)

Por si no fueran suficientes los Artículos 1º y 2º, el Artículo 3º confirmaba que todo el poder del nuevo Partido residía en Francisco Franco. Lo que sumado a su poder total sobre el Ejército y a su poder total como Jefe del Estado y Jefe del Gobierno, le convertía en un dictador con poderes absolutos. El Decreto, pese a la retórica unificadora, tan solo pretendía enterrar las diferencias ideológicas de los diversos grupos de derechas que daban su apoyo a los militares sublevados en lugar de integrarlas. Fue así como en España se llegó a un sistema de pensamiento único acorde con la ideología de la clase dominante presidida por Franco.

La unificación forzada de los falangistas y los carlistas tuvo repercusiones negativas a corto y a largo plazo. Manuel Hedilla se vio sorprendido por el Decreto del día 19 de abril, que unificaba forzosamente a Falange Española con la Comunión Tradicionalista. La situación se hizo crítica cuando Hedilla rechazó el día 25 de abril el cargo para el que Franco le había nombrado como jefe de la Junta Política de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Debido al rechazo del cargo y de la unificación, Hedilla fue acusado de rebeldía y de conspirar contra Franco y tras un apresurado juicio militar fue condenado a muerte, sentencia que se conmutó por la de destierro en las Islas Canarias y más tarde en las Baleares. Por su parte, Fal Conde, que estaba desterrado en Portugal, y muchos miembros de la Comunión Tradicionalista del mayor nivel político no aceptaron nunca la unificación forzosa. Y si bien el Requeté permaneció en los frentes de combate, al acabar la guerra una gran mayoría de carlistas se retiraron de la vida política oficial como expresión de su rechazo al Decreto de Unificación y de su no aceptación de FET y de las JONS.

En cuanto a los niños de Falange Española y de la Comunión Tradicionalista, su unión en una sola entidad política se inició en mayo de 1937. Pero, oficialmente la Organización Juvenil de FET y de las JONS, que debía agrupar a los niños de las dos organizaciones en una sola, no se creó hasta el 4 de agosto de 1937 (por Decreto publicado en el BOE, 291, de 7 de agosto de 1937). En la Organización Juvenil los niños más pequeños, hasta los diez años, se llamarían pelayos, mientras que a partir de los 10 años se llamarían Flechas, todos ellos uniformados, al igual que los miembros del partido único, con camisa azul y boina roja. A la Organización Juvenil se le dio el rango de Delegación Nacional del Movimiento, y se puso a su frente al coronel Mateo Torres Bestard, que había sido ayudante del general

Franco cuando este era Comandante General de las Islas Canarias. Pero, a pesar de las normas y demás disposiciones oficiales, la unificación de los niños falangistas y carlistas fue difícil y lenta, con muchos y frecuentes enfrentamientos entre ellos, por lo que tardó mucho tiempo en ser realidad.

Ello puede contribuir a explicar el porqué las revistas *Pelayos* y *Flecha* continuaron su marcha por separado durante muchos meses, cuando teóricamente ya se había previsto su unión en una sola revista. En el caso de *Flecha* la revista pasó a depender inmediatamente de la nueva Falange, y mantuvo la continuidad de director, colaboradores, secciones, portadas y en general del conjunto de la línea editorial, que solo con el tiempo experimentó cambios. Por su parte, la revista *Pelayos*, protegida por el Cardenal Primado Gomá, mantuvo una total independencia respecto de la nueva Falange de Franco; y la situación generada por el decreto tan solo se reflejó en la publicación de algunos dibujos representando a flechas y sobre todo en el aumento de las citas, frases y varios textos más en los que se alababa la figura de Franco hasta la total exaltación de sus virtudes morales y militares.

8 El ‘Rojo’ en los tebeos falangistas

Ya en la primera revista *Flechas*, en algunas de las historietas de Mallo y de Uriarte se habían presentado personajes exóticos que encarnaban al enemigo republicano, vestidos con ropas y gorros más propios de Siberia que de España. Esto fue una constante en los tebeos falangistas: la abundancia de detalles, alusiones y a veces dibujos que señalaban la presencia en los frentes de batalla de soldados de infantería rusos, que nunca participaron en la Guerra Civil. Muy pronto a la alusión al enemigo ruso se unió la referencia directa al miliciano republicano, que todos los dibujantes franquistas encarnaron en un hombre mal encarado, a veces contrahecho, con gesto fiero y tremebundo, mal vestido y sin uniforme, de lenguaje soez y de personalidad retorcida y siniestra, que al mismo tiempo demostraba ser un débil mental. Rusos y milicianos, fundidos muchas veces en un mismo personaje significaron el mal absoluto, que en la historieta de Aróztegui era encarnado por Paco ‘El Tuerto’. Todo ello se resumía en la consigna de que el enemigo de España eran los rojos.[11]

11 En este punto hay que destacar la portada del número 27 de *Flecha*. Aróztegui dibujó en la portada a un falangista, armado con fusil y bayoneta, que llevaba a su lado, a un prisionero republicano, con las manos atadas a la espalda, vestido con un ropaje vagamente militar y tocado con un gorro de piel que quería recordar el de los cosacos, mientras que el rostro, ya fuera por mérito de Aróztegui o por defecto, recordaba vagamente el de Lenin. Los dos personajes avanzaban hacia el lector. El texto al pie de la ilustración era elocuente: «Porque nuestra civilización era mejor, volvieron nuestros soldados cargados de prisioneros del Oriente. En los campos de España se luchaba también contra una raza pobre, decadente. Sus frentes manchadas de culpa, miraban al suelo ante las miradas claras y azules de nuestras camisas».

En la guerra de papel de la propaganda los dibujantes nacionales contribuyeron desde el primer momento a crear y dar forma a la idea y la figura del 'Rojo', como archienemigo de la España nacional y de los valores que esta encarnaba, según proclamaban los sublevados. Como ejemplos tenemos las obras de ilustradores épicos, como Carlos Saénz de Tejada y Teodoro Delgado, también los chistes de los dibujantes de la revista satírica *La Ametralladora*, que dirigía Miguel Mihura, la obra de los humoristas gráficos de la prensa diaria nacional, y de manera especial, más concentrada, más cruel por dirigirse a lectores niños, los tebeos falangistas y carlista que ofrecieron semana tras semana una imagen deforme y panfletaria de la guerra y de los combatientes republicanos. El rojo representaba todos los males frente a los cuales se habían sublevado el Ejército, la Falange y el Carlismo, para superarlos y aplastarlos. Lo más importante en las historietas nacionales no era la credibilidad del argumento o la lógica de lo que se contaba, sino la eficacia propagandística que tenía sobre los niños lectores.

Puede afirmarse que en mayor o menor medida, con menor o mayor saña, todos los dibujantes de Franco contribuyeron a lograr que el rojo fuese la encarnación plástica de lo que la propaganda de guerra bautizó como la Anti España. Otros medios y otros soportes también lo hicieron y el concepto que apuntaba contra los republicanos, juntos y revueltos bajo el calificativo de 'los rojos', se impuso en la expresión dibujada, escrita o verbalizada en proclamas y discursos. Se trataba de un mecanismo de propaganda, simple pero sumamente eficaz, el mismo que durante la Gran Guerra llevó a los aliados a calificar despectivamente al soldado alemán como *boche* ('asno', en francés) o 'huno' (por referencia a las huestes de Atila), con el fin de deshumanizarlos y así convertir al enemigo alemán en un fácil objeto de odio. La guerra de propaganda de los nacionales, que en este caso y en metáfora podríamos considerar como el 'tiro al blanco contra los republicanos convertidos en rojos', fue el fruto de muchas manos, muchos trabajos y muchos dibujantes, pero entre ellos destacaron por su persistencia Avelino Aróztegui en *Flecha* y Valentín Castanys en *Pelayos*, que añadió a la propaganda una buena dosis de crueldad personal.[12]

12 Para valorar la crueldad implícita al calificativo de 'rojos' valen como ejemplo las palabras de Ernesto Giménez Caballero (1939, 75): «El Bolchevismo es un peligro muy fácil de advertir y combatir. El Bolchevismo va vestido de ruso, tiene ojos oblicuos, sus hombres son como bestias, huelen mal, andan borrachos, y sus huestes las recoge de todos los fondos miserable, embrutecidos, esclavizados y desesperados de los pueblos». Mientras que el falangista y politólogo Maximiano García Venero (1967, 248) escribió: «una parte de la sociedad española de la zona nacional, abominaba de los liberales, republicanos y demócratas […] quería que a los anarquistas y a los comunistas se les tratase como a animales venenosos».

9 La revista *Flecha* de Falange Española Tradicionalista y de las JONS

Tras el Decreto de Unificación Avelino Aróztegui perfiló y perfeccionó el modelo original de *Flecha*, incorporó nuevas secciones políticas de textos con ilustraciones, reclutó nuevos colaboradores y como un simple acto mecánico pasó de dirigir una revista de Falange Española a dirigir la revista para los niños de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, en ambos casos bajo las consignas recibidas desde la Delegación de Prensa y Propaganda. Poco o nada cambió en la revista, salvo un aumento de las secciones de exaltación de la doctrina del nuevo partido de Franco. La proclamación del Decreto de Unificación se produjo cuando *Flecha* ya tenía los dos números siguientes completamente acabados y en imprenta, según es norma habitual en las publicaciones periódicas. Por ello el nacimiento de la nueva Falange no se pudo reflejar en la revista hasta el número 16, publicado el 9 de mayo. La portada de este número mostraba una ilustración en la que un falangista y un requeté se fundían en un abrazo fraternal, sobre un fondo de banderas falangistas y carlistas.

En el número 17 de *Flecha*, de 16 de mayo, se publicó un breve texto de Alonso Quijana titulado «Unidad», en el que se invocaba la integración de Falange y el Requeté en una sola entidad política de carácter nacional, pero sin desarrollar la idea y sin hablar para nada de la prevista unidad de los niños de ambas procedencias. Es más, cuando en números siguientes el mismo Alonso Quijana escribía sobre los niños de la nueva Falange tan solo mencionaba a los flechas. Y en todos los números de la revista tan solo se dibujaron personajes con uniformes de falangistas y flechas, sin ninguna referencia a los pelayos. Fue en el número 27, de 25 de julio de 1937, cuando se imprimió por primera vez en portada el texto: «Editado por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS», con lo que se oficializaba la edición de *Flecha* por el nuevo partido. Pero, en ningún momento, la revista hizo referencia a la unión de los pelayos y los flechas en la Organización Juvenil de la nueva Falange.

Tras la unificación, la revista *Flecha* mantuvo su gran formato y secciones durante varios meses. En esta etapa se añadieron nuevas historietas, entre las que hay que destacar por su interés y rareza la moderna serie de humor «Pim Pinelo, Pam Panolo y Pum Oroso», dibujada por Dorda, en páginas autoconclusivas, que recordaba excesivamente las series estadounidenses protagonizadas por niños tanto en el dibujo como en la temática y el desarrollo narrativo. La serie de historietas publicitarias «Aventuras del bote maravilloso», dibujada por Aróztegui. La extraña serie titulada «El salto imponente del flecha Clemente», dibujada por Maño y protagonizada por un peculiar flecha que era un negrito vestido con solo un taparrabos. La serie de «El Flecha Toni», en historietas de media página, con bocadillos, protagonizada por un flecha que lleva el típico gorro de la primera Falange,



Figura 6. Portada de la revista *Flecha*, 91, 16 de octubre 1938. Ilustración de Avelino Aróztegui, que ejemplifica la unificación de todas las fuerzas políticas y militares de la España nacional bajo el mando de Franco. San Sebastián. Edita Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS

dibujadas por Kiki. Y la última serie nueva que comenzó a publicarse en el *Flecha* de gran tamaño, «Sandalio el miliciano», serie humorística de continuará dibujada por Plinio. El último ejemplar de la revista *Flecha* publicado en gran formato fue el número 50, de fecha 2 de enero de 1938.

10 1938, último año de *Flecha*

En el año 1938 se inició la última etapa de *Flecha* con su número 51, publicado el día 9 de enero, que finalizaría con el número 97, del día 27 de noviembre de 1938. A partir de este momento la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS reconvirtió la revista, que a partir del citado número tuvo el tamaño de 34 × 21,5 cm – el mismo de la revista *Pelayos* –, se aumentó el número de páginas a 16, ocho impresas en negro y ocho en color, en un papel de inferior calidad, mientras que la impresión, la maqueta y el diseño gráfico estaban menos cuidados que en la etapa anterior. Con un precio de venta de 20 céntimos. Se trataba

de ahorrar en el papel, en la entrada en máquina y seguramente reducir el coste de impresión en los Talleres Offset al normalizar el formato. Todo ello era conveniente, o mejor necesario, según los documentos de la Guerra Civil que hemos consultado que señalan que *Flecha* vendía pocos ejemplares y tenía pérdidas económicas.[13] Los contenidos eran los mismos o similares a los publicados antes en gran formato, ahora sistematizados según un esquema que se mantenía de número a número y con escasas colaboraciones nuevas. El director y dibujante de muchas portadas e historietas continuaba siendo Avelino Aróztegui.

En esta última etapa de *Flecha* hay que destacar especialmente entre sus nuevos contenidos cómo, a partir del número 60, de 13 de marzo de 1938, se comenzó a publicar una nueva sección fija de carácter religioso, con el título «Luz de Verdad» de escritor anónimo, que más tarde firmaría con las iniciales J.H., ilustrada por María Claret. Y hay que destacar esta sección porque desde el ámbito religioso, la Jerarquía de la Iglesia Española había achacado a los falangistas y en este caso a *Flecha* posiciones que iban desde la indiferencia religiosa al ateísmo. Por ello es también importante el que la sección «Palabras del Ausente» del número 63, llevase como subtítulo la exclamación «¡¡La Falange es católica!!».

Sorprendentemente, ante lo que parecía un monopolio de la prensa infantil nacional por las fuerzas del Movimiento, el día 23 de febrero de 1938 comenzó a publicarse un nuevo tebeo con el título de *Chicos*, cuya mayor novedad era que se trataba de una publicación fruto de la iniciativa personal del empresario catalán Juan Baygual i Bas, y que por tanto no pertenecía a Falange ni a la Comunión Tradicionalista, sino que era de propiedad particular y de intención comercial. Hay que señalar que este industrial, al igual que otros grandes empresarios, financieros, etc., había contribuido económicamente a las necesidades de los sublevados.

Baygual formó equipo con Consuelo Gil Roësset, mujer que pertenecía a la buena sociedad madrileña y tenía una sólida formación literaria y artística y a la que ofreció el cargo y sueldo de directora del nuevo tebeo, que ambos querían fuese una revista de simple entretenimiento para los niños de la España nacional, muy lejos de los excesos panfletarios y propagandísticos de *Pelayos* y de *Flecha*. Consuelo Gil supo moverse con un presupuesto reducido y pese a ello captar para *Chicos* nuevos escritores y dibujantes, al mismo tiempo que rescataba a autores como Valentín Castanys, sin permitirle sus habituales excesos políticos. El nuevo tebeo se imprimía también en los Talleres Offset, si bien a una sola tinta y con solo ocho páginas, por lo que podía venderse mucho más barato que los tebeos falangista y carlista.

13 Según los datos de Mariano Vilaseca en carta de octubre de 1937 al Cardenal Gomá, la revista *Flecha* tenía en aquellos momentos una tirada de 20.000 ejemplares y «solo se aguanta por las inyecciones económicas que recibe» (Archivo Gomá, CSIC. Madrid. Tomo 8, 184).

11 1938, El Primer Gobierno de Franco. La ley de Prensa

Tras su nombramiento como Jefe del Estado y Generalísimo, Franco se había instalado en Salamanca junto con su Cuartel General, en el Palacio que le cedió el Obispo Pla y Deniel. Pero, en agosto de 1937 se trasladó a Burgos, convirtiendo esta ciudad en la capital de la España nacional, y estableciendo su residencia en el Palacio de La Isla. En el que también se instaló Serrano Suñer.

Hasta acabar el año 1937, Franco gobernó el Nuevo Estado mediante la Junta Técnica del Estado. También se creó el cargo de Gobernador General, con la función específica de controlar los nuevos territorios que el ejército nacional conquistaba. Este esquema hacía que el poder auténtico, permaneciese total y exclusivamente en manos del general Franco, que a partir de la primavera de 1937 contó con el asesoramiento de Ramón Serrano Suñer, al que tras la Unificación nombró Presidente de la Junta Política del partido único FET y de las JONS, con un poder tanto mayor en función de la indefinición de hasta dónde llegaba la autoridad del Partido.

En Burgos, Serrano Suñer, Doctor en Derecho y Abogado del Estado, aceleró la necesaria institucionalización del régimen de Franco al crear la Ley de Administración del Estado, que daría forma jurídica al Nuevo Estado, con la necesaria proyección política que este requería, en momentos en los que la máxima atención de Franco se volcaba en el esfuerzo de guerra. La Ley, que se proclamó el día 30 de enero de 1938, equivalía a una ‘carta constitucional’, necesaria para dar el paso definitivo y crear un Gobierno que sustituyese a la Junta Técnica del Estado. Al día siguiente, 31 de enero de 1938, se dio y publicó el Decreto Ley con el que Franco formaba su primer Gobierno, con once Departamentos Ministeriales, que quedaban firmemente sujetos a su mando según el Artículo 16 de la Ley: «La Presidencia queda vinculada al Jefe del Estado. Los Ministros, reunidos con él, constituirán el Gobierno de la Nación». En este primer Gobierno Ramón Serrano Suñer fue nombrado Ministro del Interior, cargo que acumuló al de Jefe de la Junta Política de FET y de las JONS. En paralelo se nombró a Raimundo Fernández Cuesta, falangista de la primera hora, Secretario General del Movimiento, como ya se comenzaba a llamar al partido único.[14]

14 Ramón Serrano Suñer había sido amigo de José Antonio Primo de Rivera en la universidad y unía a su formación jurídica la condición de político, pues había sido diputado por la CEDA en el Congreso de la República. Además tenía la peculiaridad de ser pariente político de Franco, ya que estaba casado con Ramona ‘Zita’ Polo, hermana de la mujer del mismo. Fue así como se convirtió en el principal asesor político de Franco durante varios años. Por su parte, Raimundo Fernández Cuesta había sido nombrado en 1934 Secretario General de Falange Española y de las JONS por el propio José Antonio Primo de Rivera. Ambos, Serrano y Fernández, habían sido nombrados albaceas de su testamento por Primo de Rivera.

El Ministerio del Interior comprendía, según el Artículo 9º de la Ley de formación del Gobierno, los Servicios de: Política interior, Administración local, Prensa, Propaganda, Turismo, Regiones desvastadas y reparaciones, Beneficencia y Sanidad. A efectos de este estudio tiene gran importancia destacar que junto con la Prensa, también la Propaganda, tanto interior y dirigida a la retaguardia nacional como la que se realizaba en los frentes de batalla y la propaganda dirigida al exterior, estuvieron a partir de entonces en las manos de Serrano Suñer, que a su preparación legal y a su cercanía al general Franco, añadía su simpatía por la Alemania de Hitler y el totalitarismo. Además, ostentó desde el 15 de febrero de 1938 el cargo de Jefe de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS con lo que se unían en su persona todas las atribuciones y poderes del Partido y del Estado en estas materias. Entre sus primeras decisiones como Ministro estuvo la de nombrar el día 2 de febrero Jefe Nacional de Prensa (con categoría de Director General) a su cercano colaborador José A. Giménez-Arnau y el día 9 de marzo Jefe Nacional de Propaganda a Dionisio Ridruejo, ambos falangistas anteriores a la guerra.

José Antonio Giménez-Arnau, jonsista y falangista aragonés de la primera hora, había sido Jefe de Prensa de Falange Española con Manuel Hedilla y tras la Unificación pasó a formar parte del equipo de Serrano. En el otoño de 1937 comenzó a redactar las bases para una futura Ley de Prensa, de la que el propio Giménez-Arnau escribió en sus memorias: «He trabajado muchas noches y he pensado muchas horas en una Ley de Prensa que durante el curso del conflicto pueda salir al paso de los peligros que pudieran derivarse de indiscreciones o de ataques subterráneos de la prensa» (1978, 97). Tras las correcciones y aprobación de Serrano, la Ley de Prensa, que seguía de cerca las líneas maestras de la legislación de Prensa y Propaganda dada por Goebbels en la Alemania nazi, se promulgó en abril de 1938 (BOE, 550, 24 de abril de 1938).

Cuando Giménez-Arnau escribía en sus *Memorias*, con notable optimismo o con un brillante ejercicio de cinismo, sobre los beneficios de su Ley de Prensa, parecía ignorar que dicha ley ponía la prensa y a los periodistas, totalmente indefensos, en manos del Estado de Franco y de sus funcionarios. Lo cual se dice mal de quien era Doctor en Derecho. Ya la redacción del preámbulo de la ley dejaba claro el propósito del dominio estatal de la prensa:

> Correspondiendo a la Prensa funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado. (BOE, 550, 24 de abril de 1938. Burgos, p. 6938)

La aplicación de la Ley de Prensa, a lo largo de los años 1938 y 1939 dio lugar a que muchos periódicos diarios y muchas revistas fueran prohibidos o bien incautados. Y dada la confusión existente, a partir del hecho de que el Ministro del Interior fuese al mismo tiempo Jefe de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, y que el partido único fuese la encarnación del Movimiento subordinado al Gobierno de la Nueva España, muchos de los periódicos incautados pasaron a ser propiedad de la nueva Falange, así como sus edificios y maquinaria. Esta operación se quiso hacer extensiva a la prensa de inspiración católica, mal vista por los falangistas, lo que dio lugar a que el Cardenal Primado de España, Isidro de Gomá, se quejase reiteradamente a Serrano Suñer y al no recibir satisfacción por parte de este escribiese el día 5 de octubre de 1938, una amarga carta al Vicepresidente del Gobierno, general Francisco Gómez-Jordana, en la que señalaba los peligros que amenazaban a la prensa católica, que podía desaparecer por quienes interpretaban la Ley de Prensa según criterios personales, en una alusión directa tanto a Giménez-Arnau como al propio Serrano Suñer (cf. Archivo Gomá, CSIC, Madrid. Tomo 12, 33).

12 El paso de *Flecha* a *Flechas y Pelayos*…

La formación del primer Gobierno de Franco se reflejó en la prensa, en reportajes y artículos, en fotografías y montajes, cartelones gigantes, ilustraciones y múltiples alusiones laudatorias en todo el territorio nacional. También en las revistas infantiles. *Pelayos* dedicó una página en su número 82 a «Los artífices de la Cruzada Nacional Española», en la que destacaba el texto: «Franco, juventud, prestigio castrense, esperanza cierta […] desde su señero puesto de mando de los Ejércitos de tierra, mar y aire que en sus manos, han asombrado al mundo […] hoy reconocen que es el Movimiento Salvador más justificado, y la Cruzada de ideales más nobles y levantados que vieron los siglos» (*Pelayos*, 82, 17 de julio de 1938, 3). Entusiasmo de cruzados católicos que desbordaba la Historia, para convertirse en panegírico con el que reforzar la existencia de la revista. Por su parte, *Flecha* publicó en su número 57, de febrero de 1938, una página editorial que, bajo el título «Mensaje del Gobierno», dirigido «al pueblo español», reproducía un largo texto que se había difundido obligatoriamente en toda la prensa nacional, en el que se resumían los planes del Gobierno Nacional para el futuro de los españoles, texto del que los niños lectores comprenderían poco o nada, fuera de que unos señores contaban lo mucho que había por hacer y prometían hacerlo y en nombre y con «la firme y constante lealtad del Gobierno al Caudillo salvador de España».

La resistencia de los gestores de *Pelayos* a dejarse integrar con *Flecha* en una sola revista, según el proyecto y la decisión del Delegado Nacional

de Prensa y de su Ministro, se producía en momentos en los que aún no se había logrado la unión efectiva de los niños falangistas y carlistas en una única y firme organización. Ello puede contribuir a explicar el porqué las dos revistas continuaron su marcha por separado durante tantos meses, desde abril de 1937. No obstante, la explicación completa ha de ser más compleja desde el momento en que Isidro Gomá, Cardenal Primado de España, protegía la independencia de *Pelayos*. Y ello en momentos en que, pese a la firme alianza entre el Estado de Franco y la Iglesia Española, esta vivía constantes enfrentamientos con la clase política y la burocracia del Movimiento, sobre todo debido al planteamiento totalitario que Serrano Suñer pretendía imponer en la política e incluso en la vida diaria de la España nacional, que alarmaba a la Jerarquía eclesiástica española e incluso al Vaticano.[15]

Por su parte, la revista *Flecha* mantuvo la dinámica editorial que se había iniciado con el cambio de formato. Pese a tener más páginas y al aumento concedidos a los espacios gráficos, la revista se volvió más monótona, menos atractiva y aburrida. En lo quedaba del año 1938 Álvaro de Laiglesia, continuó su labor de propaganda en que mezcló los textos sobre el 'Ausente', Franco, Mussolini, Hitler con abundantes fotografías de flechas, y sobre todo de camaradas de las *Hitlerjugend* alemanas. Permanecieron las páginas de texto dedicadas a los Deportes, las novelas seriadas, las andanzas de Cubillo, Religión, la página de Mari-Pepa con la que se hacía la crónica de la vida diaria en la España nacional, las Colaboraciones de los lectores, etc.

En esta última etapa de *Flecha*, además de continuarse las historietas ya citadas se iniciaron otras nuevas, como la serie fija de humor «Futraquez», con bocadillos dentro de las viñetas y resuelta en páginas autoconclusivas, dibujada por Martin en un curioso estilo geométrico que disimulaba la escasa capacidad del autor. La serie también de humor, fija, con bocadillos y autoconclusiva «El Flecha Guerrero», de Ojeda, protagonizada por un personaje medieval infantil, sin nada que justificase su condición de flecha, nominal y propagandística. En el número 74 se iniciaba la serie de Usa «Aventuras de Pericarpio», de humor, de páginas autoconclusivas y con textos al pie. En el número 77 Aróztegui iniciaba una nueva serie de aventuras con el rimbombante título de «A la caza del hombre anfibio» en la doble página central de la revista, con bocadillos de abundante texto dentro de las viñetas. En el número 84 María Pidal, que

15 Las diferencias en las posiciones doctrinales, radicalmente opuestas, existentes entre el Gobierno de Franco y el Vaticano, podrían contribuir a explicar el porqué, pese a la visión positiva con que se contemplaba a la España franquista por el Papa, el régimen no fuese reconocido oficialmente como el único Gobierno legítimo para España hasta el 8 de mayo de 1938; en lo que sin duda influyó decisivamente la elección del Papa Pio XII (antes Cardenal Pacelli) el 3 de marzo de 1938.



Figura 7. Portada de la revista *Flechas y Pelayos*, 8, 19 de enero 1939. Ilustración de Avelino Aróztegui que hace propaganda de Franco por medio de un bebé que juega. San Sebastián. Edita Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS

firmaba MPS, inició una serie, en color y con bocadillos, protagonizada por el gnomo Kin-Kin, dirigida a los niños más pequeños. En el número 85 se inició la serie de historietas, en color, con textos al pie de las viñetas, «Aventuras maravillosas de Cerín» de Santi. A continuación se inició en la doble página central la serie de aventuras del Oeste «El Rancho Pardo», obra de Corda en el guión y de Aróstegui en el dibujo, que presentaba la peculiaridad de que las viñetas llevaban dos líneas de texto, generalmente descriptivo de la acción y al mismo tiempo tenían bocadillos de diálogo dentro de las viñetas.

Tras mucho debatir, muchos encuentros, alegatos y propuestas, con mucho ir y venir de oficios ministeriales y de cartas, cruzadas entre la Delegación de Prensa y Propaganda y los gestores de la revista tradicionalista *Pelayos*, el Ministerio del Interior llegó finalmente a la decisión de liquidar la cuestión y para ello procedió ejecutivamente a incautar la revista *Pelayos*. Mientras que los responsables de la revista *Flecha* ni opinaban ni decidían, como meros espectadores que están de acuerdo con las decisiones jerárquicas.

Así, el largo debate a varias bandas sobre la propiedad y el destino de *Pelayos*, que había llevado mucho tiempo y esfuerzo y que había implicado

a autoridades del más alto rango del Gobierno y de la Iglesia, se resolvió de manera gris y burocrática con un simple Oficio del Jefe del Servicio Nacional de Prensa, de fecha 27 de septiembre de 1938, dirigido a los directores de las revistas *Pelayos* y *Flecha*, por el que se les convocaba para que se presentasen a una reunión con el citado Jefe, la cual se celebró el día 30 de septiembre. En dicha reunión se comunicó a los interesados la decisión tomada por el Ministerio de suspender la edición de ambas revistas, y en el caso de *Pelayos* proceder a su incautación. La fecha de salida del último número de cada una de las revistas fue fijada el día 27 de noviembre de 1938, para de forma inmediata ser sustituidas por la nueva revista nacional *Flechas y Pelayos* que comenzaría a editarse el día 11 de diciembre de 1938. Económicamente ambas revistas se hacían cargo de su activo y de su pasivo hasta la fecha, sin que el Servicio Nacional de Prensa asumiese ninguna carga.

Antes se había procedido, el 15 de noviembre de 1938, a la incautación de la revista *Chicos*, cuya propiedad pasó a manos del Estado, tras pagar una indemnización a su propietario-editor y confirmar a Consuelo Gil en la dirección y control de la revista. De esta forma *Chicos* seguiría publicándose cada semana como una revista propiedad de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, sin que esto constase nunca impreso en las páginas de la revista, que funcionaría durante varios años como un agente encubierto de la propaganda del régimen. La incautación de esta revista carecía de lógica, y a la luz de la Ley de Prensa no había motivo legal para ejecutarla, pero la incautación encajaba en los planes de estatalización de la prensa.

13 La revista infantil nacional *Flechas y Pelayos*

El 11 de diciembre de 1938 se comenzó a publicar la revista *Flechas y Pelayos*, con el subtítulo «Semanario Nacional Infantil» y el lema en cubierta «Por el Imperio hacia Dios». La revista tenía el mismo formato de *Flecha*, con 24 páginas incluidas las cubiertas, la mitad impresa en color y se imprimía en los Talleres Offset de San Sebastián. El director era Fray Justo Pérez de Urbel, monje benedictino muy bien situado políticamente en la nueva España de Franco, y amigo de muchos de los jerarcas de FET y de las JONS, que prácticamente había sido nombrado para este cargo varios meses antes de la aparición de la revista. Aróztegui quedó como subdirector de la revista y como responsable de su marcha diaria y varios de los colaboradores de *Flecha*, y alguno de *Pelayos*, pasaron a la nueva revista, en algunos casos continuando series o historietas que venían de antes. El primer número de *Flechas y Pelayos* resumía en sus contenidos lo

que se proponía ser y los objetivos a cumplir por parte de Pérez de Urbel.[16]

El número 1 de *Flechas y Pelayos* constituía una declaración total de principios de la revista y de Pérez de Urbel en su absoluta dependencia de FET y de las JONS y un canto a la mayor gloria de Franco. En la portada, un grupo de risueños flechas, uniformados de azul, y de pelayos, con uniformes pardos y boina roja, avanzan hacia el lector con un ejemplar de la revista en la mano; al pie, un texto subraya la imagen: «Boinas rojas y camisas azules, sonriendo a su nueva Revista, se preparan, con fraternal armonía, para cuando llegue la hora de luchar todos juntos por el engrandecimiento de España». A continuación venían dos páginas que mostraban una fotografía de Franco con uniforme de Almirante y bastón de mando, y su dedicatoria: «A la nueva revista "Flechas y Pelayos", seguro que ha de lograr la unidad moral y la hermandad en la Patria de todos los niños españoles, haciéndoles buenos cristianos y grandes patriotas». En la página adyacente, un texto, posiblemente redactado por Pérez de Urbel proclamaba:

> Aquí en la primera página y en el comienzo de nuestra labor, la Imagen del Caudillo: homenaje al hombre providencial, adhesión al jefe, admiración al general nunca vencido, gratitud al salvador de la Patria, cariño al que en la bondad de su corazón tiene cariño y solicitud para todos. Y con la imagen la Consigna; esas palabras llenas de luz, que van a ser como el alma de la revista que nace. La unidad a la sombra de la Cruz y en el regazo de la Patria. Es la consigna del siempre victorioso para la victoria de la paz. El ejército infantil – las formaciones rientes

16 Fray Justo Pérez de Urbel ingresó en la Orden Benedictina en 1907 y fue consagrado sacerdote en 1918. Residió durante varias décadas en el Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Allí desarrolló sus capacidades como escritor y se inició como medievalista de la Historia de Castilla. Adquirió cierto renombre en los círculos de activistas católicos españoles por los numerosos sermones que predicó y por su colaboración en diversas revistas eclesiásticas y de historia. Al iniciarse la Guerra Civil, Pérez de Urbel se sumó a la causa de los rebeldes y participó en ella activamente. Ya en los primeros momentos de la guerra pronunció una conferencia en Zaragoza, en la que trató de demostrar «la perfecta armonía que existe entre el ideario que inspira el Movimiento y las doctrinas del Evangelio». A partir de 1937 Pérez de Urbel tuvo ocasión de conocer y frecuentar a Ramón Serrano Suñer, que confió en él para orientar religiosamente a las Juventudes del Movimiento. En 1938, Fray Justo Pérez de Urbel fue nombrado por Pilar Primo de Rivera, Jefa Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, asesor religioso de dicha organización. Cuando en diciembre de 1938 apareció *Flechas y Pelayos*, Serrano Suñer ya había decidido hacía meses que Fray Justo Pérez de Urbel fuese su Director. Todo ello llevó a un enfrentamiento de Serrano Suñer con el Cardenal Primado de España, Isidro Gomá, que veía con malos ojos el que los clérigos se implicasen en la política y más aún sin la aprobación de la Iglesia. Tras la guerra, y entre sus muchas actividades, Pérez de Urbel fue el director de las revistas *Flechas y Pelayos*, *Maravillas*, *Biblioteca de Maravillas*, *Clarín*, etc., todas dirigidas a los niños y jóvenes del Frente de Juventudes y en general a los lectores infantiles. Al acabar la guerra, Pérez de Urbel fue nombrado miembro del Consejo Nacional del Movimiento y en 1943 fue designado Procurador en Cortes nato en la I legislatura de las Cortes Españolas.

> de Flechas y Pelayos – la recoge con agradecimiento y con la firme promesa de convertirla en una realidad maravillosa. Todos lealmente y apasionadamente, porque todos son igualmente queridos, todos rezando, estudiando, jugando y trabajando para ser más dignos de él y de España. (*Flechas y Pelayos*, 1, 11 de diciembre de 1938, 2)

En el mismo número comenzaban algunas de las que serían secciones fijas de la revista, como «Héroes de España» escrita por Fray Justo Pérez de Urbel e ilustrada por Aróztegui, que más tarde pasó a llamarse «Héroes de la Patria»; «Lo que sabe Lepillo»; «Organización Juvenil» dedicada a comentar las actividades de los pequeños afiliados, pelayos, flechas y cadetes; «Deportes»; «La página de Mari-Pepa». Junto a estos, se publicaron otros textos circunstanciales apropiados a la presentación de la revista como el titulado «Flechas y Pelayos. La nueva revista nacional infantil», sin firma pero con seguridad obra de Pérez de Urbel, un texto de gran interés porque hacía historia sobre cómo se había llegado a la nueva revista y para ello se apelaba a la voluntad de Unificación de Franco y se argumentaba sobre cómo:

> el mismo Caudillo se ha interesado personalmente en el problema de las lecturas de los niños [...]. Hasta ahora las dos agrupaciones infantiles han tenido sus revistas respectivas, nacidas ambas a la sombra del Movimiento y al calor de la lucha contra los enemigos de la Patria. Los que las fundaron y las sostuvieron son beneméritos de España. Es preciso reconocer su acierto, su laboriosidad, su tenacidad en una empresa donde había que crearlo todo [...]. Mientras los soldados salvaban la España de hoy, ellos preparaban a su modo los hombres que han de engrandecerla

y señalaba cómo los directores de *Pelayos* y de *Flecha*

> dándose cuenta de que es mejor prevenir que remediar, se han resuelto a aunar sus esfuerzos pensando en el bien común. (8)

Tras esta hipérbole superlativa, que falseaba los planteamientos y reclamaciones de los gestores de *Pelayos*, seguía una serie de tópicos patrioteros para justificar la unión de las dos revistas pretéritas en la nueva *Flechas y Pelayos*. La página siguiente, «Ahora. José Antonio junto al Cid Campeador», también anónima, daba noticia de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, fusilado en la cárcel de Alicante, y el eterno 'Ausente' se convertía en este texto en el «Llorado Príncipe de la juventud, y fundador magnánimo de Falange».

Junto con estas páginas, en el número 1 de *Flechas y Pelayos* se publicaba la historieta «El misterio de Villa Regina», dibujada por Serra Massana,

con posible guión de Canellas Casals y con un abundante y denso texto la pie de las viñetas; una página de «Historietas» de Santi; «Pepona y Pegote», de María Claret, con textos al pie de las viñetas; la nueva serie de historietas de aventuras «Aventuras extraordinarias de Teodorito y la chacha», resueltas en el estilo propio de Castanys, y con textos al pie de las viñetas; la serie de aventuras «La tumba submarina» dibujada por Serra Massana, con textos al pie de las viñetas y bocadillos insertos en estas. Mientras que en la contraportada de la revista se publicaba un recortable.

En números sucesivos de *Flechas y Pelayos* se sumarían las secciones de textos «Doctrina y Estilo»; «Ahora»; «Liturgia»; «¿Qué quieres saber?»; «Historia Gráfica de España»; «Curiosidades»; un boletín filatélico y diversos relatos y leyendas, etc. Y las historietas «El flecha guerrero», de Ojeda; historietas sueltas y variadas de Castanys; la serie de historietas de una página «Jugueterías», de María Claret, con bocadillos insertos en las viñetas; la serie de aventuras policíacas «El Agente Secreto E-13», dibujado por Santi con textos de Valle, que recordaba sospechosamente la creación de Alex Raymond; en el número 7 comenzaba a colaborar una titubeante Mercedes Llimona con la historieta «La leyenda de San Nicolás» y en el número 11 con la historieta «Lo que le contó y lo que le hizo ver al pequeño Liron… Puch y su amiga la Luna»; la serie de humor «Los Tres Mosquitos» de Ojeda, con bocadillos en las viñetas; en el número 14 se inició la nueva serie de historietas de Serra Massana «La marca tatuada», con enormes textos al pie de las viñetas; en el mismo número se inició la serie de historietas de continuará «Aventuras de Quico y Caneco» de Máximo Ramos, con bocadillos en las viñetas. Y Ojeda no vaciló en calcar y mal antiguas historietas cortas Cabrero Arnal, dibujante republicano.

Hay que destacar cómo, en momentos en que muchos de los dibujantes de *Pelayos* y de *Flecha* habían quedado fuera de las páginas de la nueva revista, es raro que esta publicase en varios números historietas calcadas o recortadas de cómics ingleses, bien fuera para ahorrar presupuesto o por falta de coherencia editorial. Más insólito es que en el número 7 de *Flechas y Pelayos* se comenzase a publicar la serie estadounidense de cómics de Popeye, que inmediatamente se bautizó como «Popeye el marinero», material que por la nitidez de la impresión sin duda estaba reproducido de copias de calidad. Y que a partir del número 10 se publicase semanalmente la serie del cómic estadounidense «Ming Foo», rebautizado en la revista como «Wong-Lo», con guión de Brandon Walsh y dibujo de N. Afonsky, que los niños españoles ya habían podido ver en la revista *Mickey* anterior a la guerra civil. Ambas series continuaban publicándose en septiembre de 1939, lo cual se comprende mal cuando sabemos que en aquellos momentos la España franquista sufría una importante falta de divisas y cuando el nacionalismo sectario del régimen cerraba las fronteras a la cultura exterior.

En conjunto y por el estudio comparativo de los ejemplares de *Flechas y Pelayos* con las revistas anteriores, así como por el análisis de su maque-



Figura 8. Página interior de la revista *Flechas y Pelayos*, 18, 9 de abril 1939. Ilustración de Santi. Alegoría a la definitiva victoria militar de los sublevados sobre la República Española, con Franco convertido virtualmente en un héroe clásico. San Sebastián. Edita Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS

ta mal estructurada, de sus contenidos, secciones, escritores, dibujantes y también por sus portadas, hay que señalar que durante sus primeros meses de edición la nueva revista fue de calidad inferior a *Pelayos* y a *Flecha* y mucho menos interesante para sus posibles lectores infantiles y juveniles. Esto pudo deberse a una fuerte injerencia de Fray Justo Pérez de Urbel, que hubiera limitado la creatividad y el oficio editor de Avelino Aróztegui, también pudo deberse a desinterés de este último ya que había sido desposeído del cargo de director, o incluso, simplemente, a que la institucionalización de la prensa restó creatividad a la realización de la revista, que se convirtió en un soporte realizado mecánicamente; todo lo cual son tan solo hipótesis de trabajo que hay que investigar.

Lo cierto es que objetivamente la nueva revista era menos atractiva que *Flecha*, y hay que suponer que menos deseable como objeto de lectura para los niños. Más importante, y merecedor de investigación detallada y en profundidad, es el hecho de que *Flechas y Pelayos* disminuyó la carga de contenidos propagandísticos, sobre todo en los aspectos más panfletarios de ataque a los rojos, como arma de la guerra de papel. De lo que es señal y símbolo evidente el que en la nueva revista no se continuase publicando la historieta «El flecha llamado Edmundo» y que desapareciesen y/o bajase la intensidad de los materiales de propaganda antirrepublicana que antes se habían prodigado en las revistas a las que sustituía. Cabe creer que ello se debiera a Fray Justo Pérez de Urbel, que pudo querer realizar un producto más cultural, más histórico, menos agresivo y con menos hierro. Pero igualmente con una importante carga ideológica vinculada al Movimiento y a Franco.

La situación militar se precipitó en 1938, tras ocupar el ejército franquista Vinaroz y casi toda la provincia de Castellón, lo que supuso la partición de la España republicana al quedar Cataluña separada del resto del territorio de la República. Tras esto se produjo como reacción la batalla del Ebro, de julio a noviembre de 1938, con la derrota final del ejército republicano. A partir de aquel momento el avance franquista fue imparable y el día 26 de enero de 1939 cayó Barcelona, lo que provocó la huida de medio millón de personas, militares, políticos y ciudadanos civiles hacia Francia. El 10 de febrero el ejército franquista cerró la frontera con Francia.

La República quedó así reducida a los territorios de Levante, el centro con Madrid, y parte de Andalucía, pero el golpe de estado interno del Coronel Casado apoyado por grupos fraccionales socialistas y anarquistas, desmoralizados, que creían en la benevolencia de Franco y querían lograr la paz a toda costa, precipitó el derrumbe del frente y la siguiente rendición incondicional impuesta por Franco, cuyas tropas entraron en la capital el 28 de marzo de 1939. El día 30 cayeron Valencia y Alicante. El día 31 cayeron Almería, Cartagena y Murcia. La Guerra Civil finalizó oficialmente el día 1 de abril de 1939. *Flechas y Pelayos* lo celebró en su número 18,

de 9 de abril, que publicó en su página tres un retrato de Franco, rodeado de palmas de laurel, bajo el título «¡¡ Victoria !!». Se iniciaba una nueva era en una nueva España.

El final militar de la Guerra Civil no supuso que la guerra de papel acabase, pues se prolongó en años siguientes, sobre todo en la década de 1940 y hasta 1951. En todos los medios y en todos los soportes. Y es que el 1 de abril de 1939 no significó en forma alguna la paz para los españoles, sino la instauración de una política de Victoria de los vencedores de la guerra sobre los vencidos. Tal y como decía literalmente el Punto 47 de los Estatutos de FET y de las JONS:

> [El] Supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los Valores y todos los Honores del mismo. Como Autor de la Era Histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino y con él los anhelos del Movimiento, el Jefe asume, en su entera plenitud, la más absoluta autoridad. El Jefe responde ante Dios y ante la Historia. (BOE, 216, 4 de agosto de 1939, p. 4246)

Así Franco quedaba convertido en el Jefe, en el *Duce*, en el *Führer*, del partido único de Falange y en el Dictador que gobernaría España durante cuarenta años.

Bibliografía

Alary, Viviane; Mitaine, Benoit (dirs.) (2011). *Lignes de Front. Bande dessinée et totalitarisme*. Genève: Georg Éditeur. Collection L'Équinoxe.

Barkate, Jonathan (dir.) (2017). *Les représentations de la Guerre d'Espagne* [online]. Collection numérique du LISAA, Mémoire et territoire. URL `https://goo.gl/sHK8Mx` (2017-04-10).

Corderot, Didier (2005). «Flecha, el semanario de las Juventudes falangistas (1937-1938)». Desvois, Jean-Michel (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico: homenaje a Joan-François Botrel.* Paris: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, PILAR, 387-403.

Corderot, Didier (2012). «Mari-Pepa *chez les rouges* puis *dans l'Espagne bleu* ou les tribulations fictionnelles d'une fillette pendant la Guerre d'Espagne» [online]. Corderot, Corrado 2012, 93-108. URL `http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/112_corderot.pdf` (2017-04-10).

Corderot, Didier; Corrado, Danielle (dirs.) (2012). *Les Enfants de la Guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles*, dossier, *Témoigner entre Histoire et Mémorie*, 112.

Crespo Redondo, Jesús; Sáinz Casado, José Luís; Crespo Redondo, José; Pérez Manrique, Carlos (1987). *Purga de maestros de la guerra civil.*

La depuración del Magisterio Nacional en la provincia de Burgos. Valladolid: Ámbito Ediciones.
Dávila, Sancho (1941). *De la O.J. al Frente de Juventudes.* Madrid: Editora Nacional.
García Venero, Maximiano (1967). *Falange en la guerra de España*. París: Ruedo Ibérico.
Giménez-Arnau, José Antonio (1978). *Memorias de memoria*. Barcelona: Ediciones Destino.
Giménez Caballero, Ernesto (1939). *Los secretos de Falange*. Barcelona: Ediciones Yunque.
Martín, Antonio (1978). «Guerra Civil y comics, 1936-1937» y «Guerra Civil y comics, 1937-1939», capítulos 6 y 7. *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 156-230. Colección Comunicación Visual.
Martín, Antonio (1979). «1937-1939: Comic y Guerra Civil». *Nueva Historia*, 26, 76-83.
Martín, Antonio (2003). «Història de la Premsa espanyola, 1936-1939. Notes per a un catàleg dels tebeos de la Guerra Civil». *El Contemporani*, 27, 43-7.
Martín, Antonio (2008). «Los tebeos de la Guerra Civil. Niños y Propaganda» [online]. *Tebeosfera*, 2 época, 2. URL `https://www.tebeosfera.com/documentos/los_tebeos_de_la_guerra_civil_espanola._ninos_y_propaganda.html` (2017-04-10).
Martín, Antonio (2011). «Les dessinateurs de Franco. Humour graphique et BD pour une après-guerre». Alary, Mitaine 2011, 127-63.
Martín, Antonio (2017). «La revista infantil *Pelayos*, un arma mortal en la guerra de papel. Guerre d’Espagne, 1936-1939». Barkate 2017, 35-64.
Ortega Aparicio, Pedro (2007). *El Frente de Juventudes en una provincia castellana: Palencia (1940-1961)* [Tesis Doctoral] [online]. Valladolid: Universidad de Valladolid. URL `http://uvadoc.uva.es/handle/10324/886` (2017-04-10).
Scheid, Otton N. (1936). *L’Esprit de III Reich*. Paris: Académique Perrin.

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España
editado por Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro

Transformaciones del cómic en España en el siglo XXI

Manuel Barrero
(Universitat de València, España)

Abstract Comics ceased to be mass media during Postmodernity, and the comic industry has been since in suspense since the beginning of new century. Internet and the ICT modelled a growth in the comic sector until 2008, year that marked the start of an unstoppable decrease. The effervescence of the Spanish case was due to the consolidation of media conglomerates as well as new emerging promotion channels. Therefore, today we can detect the most successful comics in the licensed ones and in the adaptations, but also in fumetti with intimate, biographical or social themes. We also ackowledge the crisis of the sector.

Sumario 1 La historieta en España. – 2 Evolución de la industria de los tebeos durante el siglo XXI. – 2.1 Lanzamientos totales. – 2.2 Tipos de periodicidad. – 2.3 Formatos. – 2.4 Tipos de edición. – 2.5 Tipos de edición de tebeos en España. – 2.6 Tipos de colecciones –.2.7 Lenguas españolas en las obras publicadas. – 2.8 Origen de las obras publicadas. – 2.9 Participación nacional. – 2.10 Reparto por editores. – 2.11 Reparto por temáticas. – 3 Conclusiones.

Keywords Spanish comics. Comic industry. Financial crisis. Reading habits.

1 La historieta en España

El medio de comunicación que en España denominamos 'historieta' desde 1875 ha experimentado en nuestro país una evolución diferente a la que ha vivido en otras culturas del mundo. Si admitimos que el origen de la historieta como medio de expresión escriptoicónico va ligado al auge de la prensa en Europa desde la Ilustración (sin descargo de los avances en el mismo sentido que se produjeron en el seno de la cultura japonesa), los principales avances en el planteamiento de los mensajes que emiten los cómics se produjeron primero en Reino Unido en los años 1830 y luego en el centro de Europa, con especial interés por el caso de Suiza y, por homología lingüística, de Francia, donde florecieron abundantes publicaciones ilustradas que sirvieron historietas a sus lectores a partir de los años 1840. El medio se propagó rápidamente hacia otras latitudes, produciéndose obras imitativas de los hallazgos franceses sobre todo en España, Portugal y los países

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-2 | Submission 2016-09-07
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

latinoamericanos (Kunzle 2007, 143-55). Los cómics británicos tuvieron más influencia en los Estados Unidos y Japón que en el resto de países del mundo, curiosamente, produciéndose un gran auge de sendas industrias a partir del comienzo del siglo XX, siendo ambos los mayores productores del mundo aún hoy (Koyama-Richard 2008, 106-10).

Por lo que se refiere a España, la historia del cómic no arrancó hasta avanzada la década de 1850, y antes en colonias, como Cuba, que en la península (Barrero 2004). Fueron escasos y tímidos los avances en el lenguaje de la historieta producida para la prensa española durante esos años debido al escaso desarrollo tecnológico y a la dificultosa evolución de la prensa y del mercado del libro por causa de la crisis económica y social, y también debido a que el erizado panorama político empujó a los dibujantes y grabadores a trabajar más en la sátira, con mensajes cortos contenidos en viñetas únicas, que en historietas más extendidas (Barrero 2011, 19-20). Así, hasta la década de 1870 no encontramos historietas con cierta frecuencia, y el público no apreciaría historietas de manera periódica hasta el final del siglo XIX, de modo que las primeras publicaciones dedicadas exclusivamente a ofrecer este medio a sus lectores no lograrían el éxito hasta pasada la primera década del siglo XX (Martín 2000, 41-9).

Una de las características más marcadas de la industria española de historietas fue la de la edición apoyada o fundamentada en producciones extranjeras. Desde el arranque de la industria editorial de las revistas con historietas, como *Monos* o *El Pêle-Mêle*, las obras más apreciadas eran traducciones del inglés o del francés, y las primeras revistas en las que primó la oferta de cómics, como *Dominguín*, *Charlot* o *TBO*, en realidad imitaron publicaciones que ya habían cosechado éxito en Italia, Reino Unido o Francia, e igualmente ocurrió con títulos populares en España nacidos poco más tarde, como *Pulgarcito* o *La Risa*, dirigidas a niños, o *Aventurero* y *Mickey*, dirigidas a jóvenes, que en este caso tomaban como modelo las publicaciones italianas *L'Avventuroso* y *Mickey* (Sanchis 2009, 55-6; Guiral 2007, 111-4). Obviamente, en su evolución, estas revistas darían al público español grandes autores y grandes series, pero fueron escasos los lanzamientos de tebeos españoles con una filosofía editorial despegada de estas influencias. Como ejemplos de esa singularidad podríamos citar *Pocholo*, en los años treinta, *Chicos*, en los cuarenta, o *Nicolás*, en los cincuenta, entre otros títulos, todos ellos superados en popularidad por un modelo editorial surgido tras la Guerra Civil que combinaba el humor con la sátira acre pero dejando espacio para la aventura: el *Pulgarcito* de posguerra, *El Campeón*, *El DDT contra las penas*, *El Coyote* y otras revistas. Estos tebeos, junto con los cuadernos de mozos aventureros y jovencitas románticamente enamoradas, marcaron fuertemente a varias generaciones de lectores hasta el punto de recordarse aún hoy como emblemas de la cultura de la posguerra (Altarriba 2001, 457-63).

La autarquía impuesta por el gobierno de Franco no supuso la génesis de

una industria impermeable a los productos foráneos. Al contrario, durante los primeros años cuarenta fue habitual la copia desmedida de modelos de historieta extranjeros, sobre todo en la aventura, copiando directamente obras estadounidenses de gran éxito (por ejemplo, las historietas de *The Spirit*, *Captain Marvel* o *Batman*). La traducción de obras procedentes de Europa o América prosiguió, sobre todo a través de agencias, como Opera Mundi o King Features, insertando historietas, tiras o viñetas en publicaciones de posguerra tan populares como las de Editorial Valenciana o Dólar, y bastantes historietas británicas, argentinas o uruguayas engrosaron los contenidos de las revistas de Clíper (Conget 2014, 172-3). Con todo, las temáticas triunfantes y que consolidaron una industria de la historieta sólida durante los cuarenta años de dictadura franquista fueron el humor blanco e infantil y las historias de aventuras con tono jovial, lo cual cristalizó sobre todo en el final de la década de los años cincuenta en dos series que todavía nos representan internacionalmente: la humorística *Mortadelo y Filemón*, de F. Ibáñez, y la de capa y espada *El Capitán Trueno*, de Ambrós y Víctor Mora. El éxito de las publicaciones que ofrecieron historietas de los citados personajes marcan el techo de la industria española de los tebeos, con tiradas entre 150.000 y 350.000 ejemplares semanales, dependiendo de los casos, los años y los tipos de publicación (Martín 2000, 134). Esto se ha estimado para las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, sobre todo, y todavía en el comienzo de los años setenta la producción era elevada: en 1973, por tomar un año en el que las tiradas estaban declaradas, una docena de títulos del sello Bruguera suponían más de 4.000.000 de tebeos en circulación al mes (Guiral 2004, 123), entre un total 2.859 novedades publicadas en aquel año,[1] por lo que podría estimarse un volumen editorial de entre 30 y 40 millones de ejemplares de tebeos en circulación cada año, al menos durante ese período.

La industria experimentó una fuerte transformación durante la década de los setenta debido esencialmente a las nuevas fórmulas de distracción y para el ocio que tuvieron a su alcance los muchachos (televisión, juegos, música popular), lo cual se agudizó a partir de los años ochenta especialmente debido a los videojuegos y, una década más tarde, tras la irrupción de Internet. Durante los años de la renovada democracia, la industria española experimentó cierto auge debido a la anulación de la censura previa, lo cual permitió la entrada de muchos cómics extranjeros hasta ese momento prohibidos (el *underground* estadounidense, el cómic de autor francés, el nuevo cómic aventurero y sicalíptico italiano, el cómic de protagonismo

1 Los datos del cálculo de novedades lanzadas en el año se extrae de la base de datos de Tebeosfera (sita en `http://www.tebeosfera.com/catalogos/`) mediante un sistema automatizado de recuento del total de tebeos lanzados por semana a lo largo del año en función de los títulos vivos y su periodicidad.

colectivo o de protesta latinoamericano, la sicalipsis y la pornografía) que lograron aupar el interés de los lectores pero no durante mucho tiempo: 1980 y 1981 fueron los años de mayor volumen editorial de este periodo, sin superar las cotas de veinte años atrás (Pérez del Solar 2013, 29-32). En los noventa, los editores encontraron una tabla de salvación en la traducción de *comic books* y de los manga, cómics que entraron en tropel en nuestra industria para satisfacción de muchos lectores jóvenes, aupando las ventas y manteniendo el interés de editores y lectores sobre los géneros más populares, si bien la acogida de este tipo de series fue remitiendo al final del siglo XX.

La industria española ha sufrido cambios considerables durante el siglo XXI, sobre todo debidos al advenimiento de las nuevas tecnologías (impresión CTP, diseño infográfico, clichés digitales, etc.) y a la diversificación de las posibilidades de ocio (cine, televisión, videojuegos, Internet, *smartphones*, etc.). Eso ha conducido a la industria del cómic a una crisis generalizada, reconocida en todos los mercados pero manifiesta de distinta forma, coincidiendo en todos los casos la reducción drástica de las cifras de ventas. El caso español presenta tres características especiales en estos últimos años: el masivo aprecio de cómics traducidos, la emigración de nuestros autores hacia los mercados franco-belga y estadounidense manteniendo una baja cuota de producción propia con edición autóctona, y la remodelación de los formatos editoriales, enfocados ahora al libro esporádico que contiene obra 'de autor' (aunque también 'de género'). En términos generales, el número de novedades se ha mantenido constante en España durante el nuevo siglo, entre los 2.000 y los 3.000 lanzamientos anuales (Barrero, López González, Gracia Lorén 2013, 808-10). Pero aquí el grado diferenciador, de enorme importancia, es la gran variación en las cifras de tiradas y de ventas, muy por debajo de las que disfrutamos en el siglo XX: el título de mayor éxito y repercusión mediática de los últimos diez años en España ha sido la obra de Paco Roca *Arrugas* (con varias reediciones, incluso en distintas lenguas españolas, abundantes premios, varias exposiciones y una adaptación cinematográfica, lo cual ha contribuido a su venta masiva) que ha llegado a vender 60.000 ejemplares en total.[2] Hoy, una tirada estándar en España ronda los 1.000 ejemplares.

Esto deja ver que la industria editorial de historietas en España ha pasado de ser un medio de masas con millones de tebeos en circulación a convertirse en un medio de presencia residual en el tapiz general de la cultura nacional.

2 Contando todas sus reediciones y según nos confirmó el autor, Paco Roca, por correo electrónico el 20 de noviembre de 2014.

2 Evolución de la industria de los tebeos durante el siglo XXI

Para analizar de manera específica la evolución de la edición de tebeos en España durante el siglo XXI trabajaremos sobre la base de datos más completa existente al respecto, la llamada *Gran catálogo de la historieta*,[3] que se halla en constante revisión y mejora por un colectivo de especialistas agrupados en el colectivo ACyT, una asociación cultural con fines altruistas. Para el presente trabajo se ha practicado una recogida de datos el día 21 de noviembre de 2014 sobre todas las colecciones, y sus números, tomando en consideración los campos de editorial, edición, tipo de colección, fecha, formato, periodicidad, dimensiones, origen de la obra, géneros, lenguas de edición, y autorías. Con los datos extraídos se ha practicado un análisis obviamente cuantitativo, y de las relaciones comparativas que se pueden trazar entre ellos surge un análisis cuantitativo que nos permite expresar la evolución de los esfuerzos editoriales, la deriva del mercado, la participación nacional en los productos editados, y los públicos objetivos y sus gustos, que son los que a la postre condicionan la edición.

Se aborda el estudio con los datos obtenidos entre el 1 de enero de 2001 y el 31 de diciembre del año 2013, sobre publicaciones impresas que fueron catalogadas bajo el concepto español ‘tebeo’, es decir: los cuadernos, revistas y libros que ofrecen mayoritariamente historieta a sus consumidores. Se advierte que este concepto lo hacemos extensivo a las revistas humorísticas y a las antologías satíricas con viñetas. Excepcionalmente, hemos contemplado la catalogación de publicaciones que contuvieron historietas aunque no fueron estrictamente tebeos, por comprender que la obra publicada en ellos forma parte de la producción de los profesionales del medio, aunque esa publicación no fuese destinada específicamente al circuito comercial de los tebeos, sino al mercado del libro o de la prensa en general.

2.1 Lanzamientos totales

El total de lanzamientos por décadas durante el siglo XX, según nuestra base de datos fue:

Tabla 1. Total de novedades de tebeos lanzados a lo largo del siglo XX.
Reparto por décadas. Va subrayado el valor más alto

Década	10	20	30	40	50	60	70	80	90
Datos	701	5.098	2.887	14.549	35.420	35.267	27.558	27749	25.033

3 URL `http://www.tebeosfera.com/catalogos/` (2016-09-01).

Se han contabilizado las novedades lanzadas, incluyendo en ellas los reciclajes (reediciones de una serie ya traducida con anterioridad), pero no las redistribuciones de los mismos tebeos, que pudieron circular por el mercado durante años, tanto en los quioscos como en las librerías de segunda mano o en los mercadillos y, luego, en el mercado del coleccionismo (este ha adquirido gran protagonismo en el siglo XXI gracias a Internet). Como la década actual no ha concluido y nuestro estudio abarca todo lo que llevamos vivido en el siglo XXI, se aporta ahora el total de lanzamientos de 2001 a 2013: 32.223.

Tabla 2. Total de novedades por año durante el siglo XXI. Se distinguen tipos de publicaciones. En este caso se han subrayado los dos valores más altos

Año	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Publicaciones con historietas	42	65	21	39	48	59	39	50	58	64	67	90	101
Publicaciones Satíricas	30	26	24	29	44	26	28	28	29	21	33	26	34
Fanzines	40	50	38	45	68	63	52	39	46	61	63	68	72

Bajo el total de lanzamientos de cada año se distinguen los lanzamientos de las publicaciones con características especiales, que se comentan a continuación:

- Los lanzamientos satíricos así como los de publicaciones con historietas (o viñetas) se extraen con el fin de conocer su montante. Téngase presente que publicaciones con texto e historieta (con un relato novelado publicado en paralelo al cómic que lo adapta) podrían ser consideradas dentro del mercado del libro. Y hay revistas que ofrecen historietas pero que son de carácter eminentemente satírico, como *El Jueves* o *Tmeo*, que algunos especialistas no consideran tebeos por su temática.
- Los fanzines recogidos en nuestro catálogo no son todos los existentes sino una selección. Han sido escogidos solamente los que se han distribuido en el circuito comercial o han sido vendidos en festivales y que, por ello, han alcanzado mayor difusión.
- Las ediciones digitales registradas en nuestro catálogo no se han tomado en consideración para el presente estudio debido a la diferencia de los modelos de distribución de las obras, que pueden hallarse en diversas plataformas y formatos.

El mayor esfuerzo editorial tuvo lugar en los años centrales del periodo analizado, 2006, 2007 y 2008, años que coincidieron con la exuberancia económica generada por la burbuja financiera consecuencia de fenómenos especulativos de alta volatilidad que terminó explotando en 2008, dando

lugar a una crisis posterior.[4] En el caso español, el optimismo exhibido por las empresas del primer lustro del siglo coincidió con la lucha de dos grupos editoriales poderosos por conquistar un nicho de mercado concreto, el de los *comic books* de superhéroes: el sello italiano Panini irrumpió en el mercado español en 2005 tras hacerse con los derechos de explotación de los cómics de Marvel, y Planeta-DeAgostini, que era el grupo editorial que ostentaba esos derechos, contraatacó adquiriendo las licencias de DC Comics para competir en el mercado con sus títulos. De ahí la diferencia considerable (500 novedades anuales) entre esos años y los anteriores o los posteriores, dado que llegó un momento en el que el volumen de compradores (ya mermado a estas alturas) decidió elegir la compra de cómics de Marvel antes que de cómics de DC (estos siguieron editándose, aunque por otro sello creado al efecto en 2011, ECC Comics).

Obsérvese el crecimiento de las publicaciones con historieta en el tiempo. Este ascenso puede ser debido a la diversificación de la oferta por parte de los editores según avanzaba el siglo y se demostraba que los tebeos de factura tradicional interesaban menos al público. La presencia de cómics en revistas o libros que habitualmente no los contenían creció de año en año. Por el contrario, las publicaciones satíricas y los fanzines mantuvieron una presencia más o menos constante a lo largo del tiempo.

2.2 Tipos de periodicidad

En la siguiente tabla se muestran las cadencias de aparición de las publicaciones:

Tabla 3. Periodicidades de los tebeos en España. Se han subrayado los dos valores más altos

Años	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Semanal	113	115	178	114	126	143	128	159	179	189	238	207	241
Quincenal	69	52	93	109	141	178	161	54	63	103	106	84	89
Mensual	526	721	473	438	481	859	907	889	708	543	491	590	602
Bimestral	52	56	104	108	154	261	337	298	355	280	293	285	277
Trimestral	13	15	18	26	36	88	163	165	202	184	173	143	146
Cuatrimestral	0	0	9	4	17	35	53	69	103	125	98	101	83
Semestral	2	8	18	40	32	63	84	147	141	143	132	154	139
Anual	15	18	19	15	32	87	99	107	127	140	131	137	126

4 Sobre este particular existen cientos de referencias. Se recomienda aquí la consulta de este reciente estudio, muy contrastado empíricamente: Rodríguez García-Brazales, Turmo Arnal, Vara Crespo 2014.

Se advierte que las periodicidades tomadas como referencia son en algunos casos aproximadas. En nuestra base de datos se ha adjudicado la periodicidad estimando el total de lanzamientos ligados a un título en un lapso de tiempo concreto, dividiendo el total de números publicados por el tiempo de vida del título para obtener la cadencia. También hubo periodicidades de carácter bianual, cuatrimestral, quincenal, semanal, diario o incluso en emisiones en bloque, pero solamente se muestran las periodicidades más habituales para dar fe del trastorno de este valor en los últimos años.

La periodicidad fija era condición inexcusable para mantener la fidelidad del público a lo largo del siglo XX, cuando la industria del cómic funcionaba igual que el negocio de la prensa: con lanzamientos similares, fijos y destinados al consumo efímero. Pero esto no ha sido así durante el siglo XXI, tras el descenso experimentado por las ventas, lo cual impedía mantener una maquinaria de producción ágil con equipos de redacción voluminosos. Aunque se han mantenido los equipos en las grandes empresas, su tamaño se ha visto reducido gracias a las mejoras tecnológicas, siendo las pequeñas y medianas empresas las que más han proliferado durante el siglo XXI.

A la vista de los resultados recogidos en la tabla 3, se puede afirmar que las periodicidades más regulares en el siglo pasado (catorcenal, mensual y bimestral) han dejado de ser las dominantes en la heterogénea industria editorial del siglo XXI, integrada por escasos grupos editoriales, bastantes sellos de tamaño mediano y muchos pequeños productores y editores esporádicos. Al contrario que lo que ocurría durante el ecuador del siglo XX, en años recientes se ha venido espaciando la salida al mercado de los tebeos. Al principio del siglo XXI eran muy raras las frecuencias de aparición anual o semestral. Las frecuencias medias, como la trimestral, fueron más habituales en los años 2007 a 2011. En la actualidad se han incrementado los lanzamientos de cadencia larga, tal es así que los tebeos de aparición trimestral, semestral y anual son ahora casi el doble de lo que eran en 2006. Los lanzamientos semanales han ascendido también por causa de los coleccionables de quioscos, sustitutos de la política de fascículos y que se sirven tras campañas de testado previas.

Este comportamiento de los datos describe la deriva hacia un mercado con más espacio entre edición y edición. Los tebeos mensuales, componente habitual de la salud de una industria de masas, han descendido en 300 o más números por año de 2010 a 2013. Los anuales, por el contrario, se han multiplicado por cuatro a partir del año 2006. La frecuencia mensual sigue siendo la más abundante en 2013, pero en este año ha adquirido gran presencia la periodicidad bimestral y la semestral (dos tebeos por año). Esto da a entender que los editores prefieren organizar su producción asumiendo menos riesgos, con un ritmo más lento, produciendo menos pero con mayor mimo o empaque. El amplio margen de tiempo entre lanzamiento y lanzamiento les permite trabajar más en la promoción, recuperar beneficios y calibrar ediciones futuras.

2.3 Formatos

Tabla 4. Los dos formatos más habituales de los tebeos en España. Se han subrayado los dos valores más altos

Años	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Cuaderno / revista	834	820	624	597	633	741	756	759	753	724	652	667	674
Libro / antología	719	964	1.304	1.558	1.953	2.195	2.310	2.187	2.055	1.933	1.922	1.926	1.826

En esta tabla se integran los formatos editoriales de la década, los cuadernos y los libros. En España entendemos por cuadernos lo que popularmente conocen como *comic books* muchos aficionados, y debemos aclarar que dentro de los libros se han contabilizado las antologías de humor gráfico (que nosotros entendemos como publicaciones asimilables al estudio global de la historieta). Hay otros tipos de formato de edición, como pliegos, folletos, pasquines o cartelería, pero solamente hay trazas de su presencia en el mercado. El soporte digital no se ha considerado.

Parece obvio que el gran auge de los *comic books* pasó. Aunque en 2013 el número de tebeos de este tipo ha sido levemente mayor que en los dos años anteriores nos situamos 200 novedades por debajo de las que se difundían con este formato en el arranque del siglo (19,18% menos en 2013 que en 2001). Las revistas de contenido variado han descendido desde el final de la primera década del siglo XXI, desapareciendo las revistas de viñetas por completo, aparentemente incapaces de sostenerse en un mercado en ese ámbito genérico dominan los tebeos o publicaciones con historietas (del tipo de *El Jueves* o *Mongolia*, respectivamente).

El número de libros con historieta que se editan se mantiene estable entre los 1.900 y los 2.000 anuales desde 2005, que fue el año en el que se afincó ese formato definitivamente en nuestra industria. No obstante, hay que indicar que en 2013 hubo un descenso de un centenar de novedades de este tipo, decremento que también se adivina en 2014.

2.4 Tipos de edición

Antes de ver los tipos de ediciones en España conviene conocer el número de editores en activo por año:

Tabla 5. Total de editores en activo en los años del siglo XXI. Se han subrayado los tres valores más altos

Años	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**
Editores	119	125	130	131	142	154	175	192	199	125	187	198	165

Obsérvese que el número de editores activos creció durante el periodo de inflamación del mercado, favorecido por la marcha de la economía española hasta el año del estallido de la burbuja económica. Después, no ha descendido estrepitosamente ese número, pero sí las características de los mismos, que mantienen el negocio pero editando menos productos y más espaciadamente con el fin de recuperar beneficios antes de arriesgarse con otro lanzamiento. El número medio de novedades por editor y año en 2013 ha sido 15,4, cuando en 2010 fue de 21,4.

2.5 Tipos de edición de tebeos en España

Tabla 6. Fórmulas de edición de tebeos en España en función de sus contenidos. Se han subrayado dos valores altos

Años	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Primera	365	387	396	360	468	505	452	492	551	550	593	569	548
Recopilación	67	100	75	130	114	84	97	134	154	114	141	111	108
Reedición	143	52	146	112	166	186	145	95	156	223	251	264	294
Traducción	924	1.142	1.184	1.304	1.621	1.974	2.199	2.056	1.802	1.691	1.543	1.607	1.569

En la presente tabla se recogen los tebeos por su tipo de edición comercial, eligiendo estas modalidades: Primera edición, si el tebeo y sus contenidos han sido un proyecto editorial netamente español; recopilación, si la labor de edición se limitó a recoger ediciones previas y a redistribuirlas con un nuevo aspecto; reedición, si se trabajó sobre un producto ya editado sobre el que se desarrollaron nuevas labores editoriales; traducción, si los contenidos de la publicación no fueron editados en España sino en otro país, practicándose aquí una traducción y algunas labores de diseño.

A la vista de los datos recogidos, el número de traducciones creció durante la dura pugna entre Panini y Planeta-DeAgostini descrita, pero luego se ha venido reduciendo, con un leve repunte en el año 2013 posiblemente

debido a la recuperación de títulos americanos propiciados por los estrenos cinematográficos basados en ellos (*Avengers*, *Iron Man*, *Spiderman*, *Thor*). Nos hemos situado en una cota de entre mil quinientos y mil seiscientos tebeos traducidos al año, que se corresponde con lo esperado para la deriva de la edición de cómic en España en el siglo XXI, con más de un sesenta por ciento del volumen de edición consistente en traducciones: 61,48% del total en 2013 (en 2012 ese porcentaje fue 61,73%).

En 2013 ha aumentado el número de primeras ediciones, lo que quiere decir que hay más actividad por parte de los editores y autores españoles. Esta presencia más elevada de obra autóctona frente a la que se observaba a mitad de la década anterior es notable: en 2007, año de mayor número de lanzamientos anuales en lo que va de siglo, sólo el 14,72% de los tebeos fueron primeras ediciones de obra netamente española, mientras que en 2013 ha sido del 21,47%, un incremento significativo. Hemos pasado de una circulación de 365 primeras ediciones en 2001 a superar las 550 anuales en estos últimos años (548 en 2013), aunque en este cómputo se están contemplando productos editados por pequeños editores que en el siglo XX hubiesen sido considerados claramente fanzines por sus contenidos y pretensiones.

Otro aspecto destacable es el incremento de las ediciones recicladas: las reediciones y las recopilaciones. Las recopilaciones han fluctuado desde 2001 hasta la actualidad con solo un leve crecimiento en los últimos tiempos, por causa de que en el primer lustro del siglo hubo abundantes productos de este tipo servidos como suplementos de diarios (*Grandes héroes del cómic*, *Cómics El País*, *La mejores historietas del cómic español*, etc.). Las reediciones, por su parte, han mostrado una diferencia apreciable desde 2010, sobre todo las de superhéroes, acaso por razón de su presencia en los cines, habiéndose duplicado en nuestro mercado entre 2011 y 2013, situándose por encima de los 230 lanzamientos anuales, lo cual es un valor alto. Esto nos reafirma en la idea de que el mercado actual se encuentra en una situación de moderación, en la que los editores son prudentes con sus inversiones y procuran reaprovechar productos ya editados (rotulados o traducidos) con el fin de amortizar la inversión en una licencia.

El reciclaje total, recopilaciones más reediciones, implica 402 lanzamientos en 2013, un 15,75% del total de lanzamientos del año, lo cual es un valor ciertamente alto para un mercado tan pequeño como el español.

2.6 Tipos de colecciones

El *Gran catálogo de la historieta* del que partimos para realizar este estudio distingue tipos de colecciones en función de si son lanzamientos únicos o seriados (lo que ya tiene una implicación sobre la orientación del esfuerzo editorial). Para el segundo caso, diferenciamos las colecciones

seriadas con numeración de las que no la llevan pero han sido ordenadas por los editores.

Se muestran aquí los cálculos para los tebeos comerciales habituales, incluidas las publicaciones satíricas y los fanzines.

Tabla 7. Tipos de colecciones editadas en España. Se han subrayado los dos valores más altos para cada caso

Años	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Únicos	147	165	195	241	344	356	501	557	550	604	602	642	509
Numerados	1.372	1.577	1.689	1.798	2.192	2.540	2.520	2.304	2.159	1.978	1.857	1.862	1.923
Ordenados	29	34	35	102	32	34	36	62	77	53	87	59	70

La alta cota de colecciones numeradas alcanzada entre 2006 y 2008 (2.540, 2.520 y 2.304) se deben a la gran batalla por las licencias seriadas librada por Planeta y Panini, editores de colecciones de superhéroes en las que la serialidad es la norma. El mercado parece haberse estabilizado en 2013, en una situación en la que los tebeos numerados siguen siendo mayoría, fomentando en los aficionados el hábito del coleccionismo, aunque sin alcanzar los valores de años atrás. Téngase en cuenta el total de lanzamientos únicos en el año, más de quinientos, lo que supone un 30% más que en 2006, año a partir del cual las novedades de este tipo no bajan de quinientos títulos al año. Esto parece indicar un comportamiento precavido por parte de los editores: si en 2001 había 1.372 tebeos numerados de un total de 1.560 (88%), en 2012 eran solamente 1.862 numerados de 2.603 lanzamientos (71,5%). La situación parece haber cambiado y las cifras indican que reina cierta 'cautela' en el mercado frente al hábito coleccionista, que siempre se había tenido asociado al consumo de tebeos.

Vemos en la tabla cifras elevadas para los lanzamientos únicos, 604, 602 y 642 entre 2010 y 2012, lo cual puede revelar tanto el auge de un fenómeno editorial, el de la llamada 'novela gráfica' (tebeos concebidos como lanzamientos singulares que contienen una obra de autor por lo común y que se dirigen exclusivamente a un público maduro), pero también podría entenderse como un efecto de la recesión económica declarada en 2008, que aconsejó a los productores de tebeos asumir menores riesgos en sus lanzamientos (de hecho, algunas series de superhéroes que solían ofrecerse mensual o bimestralmente con numeración pasaron a editarse con menor frecuencia y en libros más gruesos que recogían varios números de la serie original). Esta tendencia parece estar remitiendo en los años 2013 y 2014.

De los ordenados no se pueden extraer conclusiones. Hay una cota en 2004 y otra en 2011, que pudo deberse a la publicación de los libros recopilatorios de *TBO* lanzados por Salvat.

2.7 Lenguas españolas en las obras publicadas

Se muestra a continuación el reparto de los tebeos circulantes durante los últimos dos años según las lenguas más extendidas en el Estado español.

Tabla 8. Lenguas de edición de los tebeos en España. Se han subrayado los dos valores más altos para cada caso

Años	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Castellano	1.063	1.277	1.344	1.084	1.780	2.145	2.341	2.237	2.052	1.971	.2016	2.370	2.399
Catalán	46	63	60	52	53	144	136	105	119	145	141	127	86
Euskera	9	4	10	7	10	15	14	11	15	25	26	18	15
Gallego	7	13	8	8	14	11	13	36	51	40	32	14	20

Fue intensa la edición de publicaciones en las lenguas cooficiales durante los años 2009 a 2011, pero en 2012 y 2013 los dineros públicos destinados a estos fines han mermado debido a la crisis económica y el número de ediciones ha disminuido sensiblemente: en 2013, los tebeos editados en catalán han supuesto poco más de la mitad que en 2010 (59,3%). El dato de 2006 pudo deberse a la celebración del refrendo del Estatuto de autonomía de Cataluña, acontecimiento que pudo espolear a los editores a producir más tebeos en catalán.

Se ha mantenido un volumen apreciable de tebeos en euskera (casi los únicos productores de revistas de historieta que quedan en el panorama nacional) y creció el número de tebeos editados en gallego, comunidad en la que se están dando excelentes ejemplos de cómics en estos últimos años.

2.8 Origen de las obras publicadas

Se toman las cifras solamente de las traducciones de ciertos mercados: el americano (que incluye lo procedente de EE UU, Canadá y Argentina), el oriental (considerando lo llegado de Japón, Corea del Sur y China) y el europeo (solo de los siguientes países: Bélgica, Francia, Reino Unido, Italia y Alemania). El resto de traducciones, aunque existen casos (Países Bajos, Polonia, México, Portugal), aportan valores muy bajos. No se han considerado tampoco los tebeos en los que confluyeron historietas de procedencia diversa; este tipo de revistas fueron muy frecuentes en los años 1960 a 2000, pero en la actualidad apenas hay revistas de contenido vario.

Tabla 9. Procedencia de los contenidos de los tebeos en el siglo XXI. Se han subrayado los dos valores más altos

Años	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
América	754	773	664	772	850	1.139	1.367	1.148	983	1.045	971	1.007	1.005
Asia	199	358	510	524	674	719	622	722	613	411	339	352	378
Europa	118	148	158	258	277	354	348	333	296	325	328	380	344

La traducción de comic books, mayoritariamente estadounidenses, se mantiene en torno a los 1.000 títulos anuales, una cota en la que parece haberse estabilizado en el último lustro; Canadá se traduce en pequeñas dosis y parte de los cómics creados por canadienses se traducen a partir de ediciones estadounidenses; Argentina crece un poco, y algunas obras de argentinos han sido primera edición en España (como fue el caso de *La Calambre*, tebeo editado por La Cúpula). Los tebeos coloquialmente considerados en su conjunto como manga se mantienen como una porción de la industria editorial que sigue interesando a muchos lectores desde 2006, y con leves descensos y ascensos, supera los 340 lanzamientos al año por término medio (China y Corea son presencias residuales en las traducciones, y cabe señalar que si bien este año hemos disfrutado otra vez de cómic coreano, desde el año 2010 se ha reducido casi a cero la traducción de cómics procedentes de allí).

Se aprecia el aumento leve en las traducciones francesas y las belgas (por causa del buen funcionamiento del sello NetCom2 en este segundo caso), pero las traducciones italianas han descendido y las británicas también, hasta los valores más bajos de la década. Las alemanas han crecido, sobre la base de excelentes ediciones de un material que a veces llega a través de versiones francesas.

2.9 Participación nacional

Se seleccionan aquellos tebeos en los que ha participado un autor de origen español, incluyendo los residentes o nacionalizados en el extranjero. Se contabilizan los autores españoles que participan en la publicación con al menos una obra de historieta o con viñetas, es decir, no se tiene en cuenta a los colaboradores técnicos o los teóricos participantes. En el caso de los tebeos traducidos, basta con que participe un autor español para que sea añadido al sumatorio. No se han considerado aquí las recopilaciones o reediciones porque entraríamos a valorar focos de producción que ya no existen o cuyos autores ya no perciben emolumentos.

Tabla 10. Participación española en los tebeos editados en el país. Se ha subrayado los dos valores más altos

Años	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Totales	1.560	1.786	1.932	2.157	2.588	2.939	3.071	2.950	2.813	2.678	2.593	2.603	2.552
Primera con español	**232**	**243**	**247**	**241**	**324**	**303**	**323**	**366**	**418**	**455**	**473**	**468**	**464**
Traducción español	**25**	**73**	**44**	**57**	**90**	**109**	**130**	**158**	**174**	**181**	**197**	**152**	**156**

Las cifras demuestran un repunte en la publicación de obras españolas, que ha experimentado una notable subida en los años finales de la década y tras la crisis. Estas cifras hay que ponerlas en contraste con la nueva situación que se vive en las empresas productoras de tebeos, obligadas a atender una demanda menor por dos vías: acomodándose a un mercado de mínimos (muchas primeras ediciones de obra española actuales se hacen en un mercado cerrado, sin distribuidoras,[5] con promoción a través de redes web, incluso financiando la edición mediante sistemas de suscripción – como el crowdfunding) o rebajando las tiradas (de 45 a 200 ejemplares para el caso de editores independientes o marginales; de 300 a 700 ejemplares para las pequeñas empresas editoras; entre 700 y 4.000 ejemplares para sellos medianos; las tiradas de más de 5.000 las hallaríamos solamente las grandes empresas vinculadas a conglomerados o ligadas a grupos poderosos (Panini, Planeta, Bruño, Random House, H. Bauer – en alguna de sus revistas la OJD indica tiradas de entre 45.000 y 55.000 ejemplares al mes). En el presente estudio no entraremos a valorar estas cifras puesto que no se hallan contrastadas, ni son fiables en ninguno de los supuestos.

El porcentaje de obra española de nueva producción publicada durante 2013 con respecto al mercado en su conjunto (fuese obra de autores consagrados o de neófitos) se acercó a la cuarta parte de las novedades lanzadas (23,9%). Pero hay que tener presente que en 2013, de las 464 publicaciones con obra de autor español que vieron la luz en primera edición, 52 eran fanzines (11,2%).

La recuperación de obra de autores españoles que trabajan para el extranjero asciende a 156 títulos, un 6,11% del total (117 de esos tebeos procedían de Estados Unidos, el resto eran europeos). Esta cifra se suma a la del crecimiento de la emigración de autores hacia otros mercados, que se viene experimentando claramente desde el año 2008, con más de 150 autores españoles traducidos en nuestro país (cuando hasta el año

5 Véase: `http://www.tebeosfera.com/obras/numeros/cascamorras_el_arian_2013_1.html` (2016-09-01).

2005 han sido menos de 75). En solo siete años, desde 2006, la presencia de autores españoles en cómics traducidos ha crecido un 30,13%.

2.10 Reparto por editores

Se pone de manifiesto aquí la inversión de esfuerzo editorial recogiendo los totales de tebeos publicados por los sellos que superaron las 150 novedades entre 2001 y 2013. Se desglosan: los lanzamientos en primera edición (y, de estas, aquellas en las que participó un autor español), las traducciones, las reediciones y las recopilaciones. Los valores se ordenan del mayor productor al menor.

Tabla 11. Editores más importantes en España. Se hallan subrayados los dos valores más altos de cada columna

Editoriales 2001-2013	Total	Primera edición	1ª ed. con español	Traducción	Reedición	Recopilación
Planeta-Deagostini	7.890	176	69	6.299	718	255
Panini España	5.473	103	69	5.108	142	8
Norma Editorial	3.593	127	54	2.868	119	149
Glénat / Edt	2.832	185	162	2.310	130	84
Ivrea	1.187	24	0	1.087	0	12
Ediciones El Jueves	877	707	252	2	32	124
Ediciones La Cúpula	739	291	184	357	28	22
Ecc Ediciones	712	6	0	690	9	7
Ediciones B	684	36	33	94	333	184
Dolmen Editorial	531	282	171	180	4	31
Salvat Editores	488	0	0	80	405	3
Aleta Ediciones	402	58	56	262	4	28
Astiberri Ediciones	391	107	100	181	14	24
Fundació Cavallfort	358	357	357	0	0	1
Dibbuks	210	66	57	95	0	12
Ediciones Sinsentido	189	59	50	94	5	3
Ponent Mon	168	3	1	161	2	2
Edicions De Ponent	153	141	118	1	0	6

De los 32.223 cómics lanzados como novedad en los años tomados para el presente estudio, más de la mitad fueron editados por solo tres sellos: Planeta-DeAgostini, Panini España y Norma Editorial (16.956 novedades, el 52,6% del total).

El editor más poderoso de la década comenzó siendo Planeta-DeAgostini pero ha terminado siendo Panini, que se sumó a la industria española en el año 2005. Tanto un sello como otro han copado los primeros puestos del mercado con sus traducciones de *comic books* norteamericanos, sobre

todo de las editoriales Marvel y DC. La presencia de Planeta-DeAgostini ha remitido en los últimos dos años debido a que la explotación de DC pasó a manos de ECC. Tanto Panini España como ECC se han caracterizado por ser sellos con pocas recopilaciones, en consonancia con su corta trayectoria.

Los otros editores que podemos considerar importantes en la industria española fueron: Norma, Glénat España e Ivrea, con más de un centenar de títulos editados por año. Las tres fueron empresas que trabajaron mucho con licencias, editando traducciones. Glénat cambió de nombre en diciembre de 2011 y de editor propietario, aunque no de directores editoriales, pasando a fundarse el sello EDT (Editores de Tebeos), que aguantó solo dos años, hasta enero de 2014, alcanzando a publicar poco más de 600 tebeos. Salvat, al igual que Ediciones B, siguen siendo editores relativamente fuertes, pero obsérvese que gran parte de su fondo editorial está constituido por reediciones y recopilaciones (en el caso de Salvat de material traducido previamente) por lo que su aporte al volumen de beneficios en el mercado es sensiblemente menor.

Aparte de la revista en catalán *Cavall Fort*, de distribución restringida a Cataluña y en cuyos contenidos han participado autores locales, Ediciones El Jueves sigue siendo el sello que más trabajo da a los autores españoles: 252 de las 707 novedades que lanzó en primera edición contuvieron obra de autores españoles, lo cual es la cota más alta alcanzada en el ámbito nacional (el 35,6% de lo que editan es producción autóctona). Con un volumen de 150 a 200 tebeos de autoría española, le siguieron La Cúpula, Dolmen y Glénat, siendo este último sello el más partidario de editar historietas nacionales. Glénat, junto con el sello vasco Astiberri, que trabajó casi exclusivamente con autores españoles para nutrir su catálogo de lanzamientos en primera edición, ha sido el editor que más ha apostado por la obra nacional a la vista de las cifras. También Aleta, Sinsentido y B han invertido mucho en la obra nacional, pero en estos tres casos el esfuerzo editorial invertido ha sido bastante menor, entre 30 y 60 tebeos a lo largo de catorce años.

Por lo que respecta a las traducciones, es obvio que los editores de licencias son los que más trabajo han dado a traductores: Planeta, Panini, Norma y Glénat; les siguen, con menos de mil títulos, Ivrea y ECC. Han traducido entre 150 y 200 títulos los sellos La Cúpula, Aleta, Astiberri, Dolmen y Ponent Mon, por este orden. Los menos traductores han sido El Jueves y Cavall Fort, y curiosamente De Ponent. En 2012 y 2013, Aleta ha seguido apostando por la traducción, ofreciendo muy escaso número de tebeos en primera edición y con poca presencia española (hay autores españoles, pero han sido traducidos del italiano). Esta estrategia de traducir un material específico con intención de dirigirlo a un público objetivo concreto la ha seguido también el sello Netcom2 con sus traducciones de cómics franco-belgas clásicos.

Astiberri es un sello mediano que ha funcionado muy bien desde su nacimiento en 2001, traduciendo títulos realmente importantes, apostando fuertemente por el trabajo de los autores españoles y depositando gran cuidado en la edición y la promoción de sus productos. En 2013, la presencia de autores españoles seguía siendo abundante en este sello: 44,73% del total, y todo ello sin recurrir al reciclaje. Otros sellos que han mostrado interés por dar alas a los profesionales españoles han sido Kraken, Diábolo y también el sello Amigo Cómics, un caso particular porque sus tebeos son de factura íntegramente española pero no se distribuye en España, sino que se publican en inglés y se venden en Estados Unidos.

Como productores 'menores' hemos de etiquetar varios sellos pese a que pertenecen a poderosos grupos editoriales, como Ediciones Reunidas, Random House Mondadori o Bruño, porque han prestado poca atención a la historieta, lanzando del orden de una cincuentena de títulos. La mayor dispersión y heterogeneidad la encontramos entre los muy abundantes pequeños editores, todos ellos con menos de cien tebeos producidos en los últimos trece años y en los que abundan las firmas españolas: El Patito, Amaniaco, ¡Caramba!, Agalip, Thule, Demo, Gp, Cornoque, Anillo de Sirio, Yermo u otras, algunas de las cuales entran en un apartado en el que cuesta diferenciar la edición profesional de la fanedición debido a las tiradas que se manejan a este nivel.

2.11 Reparto por temáticas

Se han escogido algunos grupos temáticos para dar una idea del tipo de cómics que gustan a los españoles. Determinar los apartados genéricos con precisión es imposible porque cada lector podría estimar un abanico distinto de posibilidades. Separaremos aquí algunos bloques claramente distinguibles y ofrecemos los resultados como aproximativos, no concluyentes:

- Infantil: Tebeos que ofrecen mayormente obras humorísticas o fantásticas dirigidas expresamente a la infancia.
- Aventurero: Tebeos que sirven obras de acción y fantasía a un público objetivo integrado por lectores jóvenes, desde preadolescentes a lectores de mediana edad. En este grupo encontramos sobre todo cómics de Estados Unidos (de superhéroes) o asiáticos de tipo *shōnen*, aunque también se contemplan algunos europeos.
- Romántico: Tebeos que brindan romances, tratados fuera de la órbita aventurera y desprovistos de carga trágica (o sea, sin contemplar los romances de corte dramático).
- Drama: Tebeos en los que predominan los asuntos de carácter no aventurero, yendo de lo conmovedor a lo trágico, incluyendo los re-

tratos históricos o biográficos, y todo ello dirigido abiertamente a un público maduro adulto.

- Sátira: Publicaciones con viñetas humorísticas o satíricas eminentemente, con carga política en sus mensajes y no dirigidas a niños ni a adolescentes por lo común.

La razón para escoger estos grupos se debe a que son excluyentes entre sí en la mayor parte de los casos. Es cierto que hay algunos tebeos de superhéroes creados para los niños, o románticos que son también infantiles, pero son casos contados. Lo mismo reza para los tebeos con calado dramático que están protagonizados por superhéroes o personajes japoneses en combate. El 'humor', como supragénero que es, también se solapa con los productos infantiles, y por eso se han especificado aquellos que son satíricos, que raramente suelen coincidir con los otros grupos.

Tabla 12. Temáticas identificables en los tebeos españoles. Se hallan subrayados los dos valores más altos. Los valores obtenidos para los años 2001 a 2005 en la temática infantil están sujetos a error

Años	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**
Totales	**1.560**	**1.786**	**1.932**	**2.157**	**2.588**	**2.939**	**3.071**	**2.950**	**2.813**	**2.678**	**2.593**	**2.603**	**2.552**
Infantil	21	40	29	24	33	100	82	97	123	86	138	127	189
Drama	50	60	100	86	70	172	147	133	157	145	143	125	125
Romance	38	70	86	96	200	187	162	211	166	142	113	98	71
Aventura	724	801	696	813	814	1.022	1.235	1.196	1.072	1.081	1.048	1.077	1.088
Sátira	103	84	93	104	107	95	113	144	107	94	127	86	93

A la vista de este reparto, los cómics de tipo infantil son los que más han crecido con respecto a los demás, si bien los resultados para este carácter son los menos precisos. Algunos editores, y con especial interés Panini dentro de la división Panini Revistas, están potenciando una línea de ediciones destinadas a los más jóvenes, productos que no contienen exclusivamente cómics y que se acompañan de un juguete en muchas ocasiones. Salvo por la sátira, cuyos productos han proliferado sobre todo el año de la declaración de la crisis y tres años más tarde, cuando ésta más arreciaba, el resto de los géneros y temáticas aquí contrastados abundaron sobre todo en los años de la burbuja económica, hasta 2008. Sorprende que las publicaciones de este tipo no hayan incrementado su presencia dado el clima de crisis política reinante en España (que podría haber propiciado el interés por editar antologías de este calado, más apetecibles para un público deseoso de regocijarse en las burlas hacia el poder). Por el contrario, la constante de los 90-100 lanzamientos anuales parece haberse mantenido desde el comienzo del siglo. El romance alcanzó cotas en 2005 y 2008 sobre la base del 'fenómeno Esther', la recuperación de una serie

del gusto de muchas mujeres dibujada por Purita Campos, y el drama también se benefició del 'fenómeno de la *graphic novel*', que en España tuvo repercusión sobre todo entre 2007 y 2010 y fomentó la traducción y edición de obras de calado dramático, aunque luego ha experimentado un descenso en sus niveles de producción.

3 Conclusiones

El análisis cuantitativo del esfuerzo editorial en el ámbito del cómic en España permite apreciar un constreñimiento de la industria, que parece haberse estancado alrededor de los 25.000 títulos por década en los últimos 25 años. En el siglo XXI se han seguido editando tebeos reduciendo las tiradas de cada título pero incrementando el número de novedades año a año, con una cota establecida en el año 2007 por encima de los 3.000 lanzamientos. Desde entonces hasta hoy, ha descendido paulatinamente esa cifra en gran medida debido a la crisis económica hasta estancarse alrededor de los 2.600 lanzamientos anuales (que incluyen las publicaciones con historietas, los reciclajes y muchos fanzines). Los modelos editoriales se han diversificado, aumentando el interés de los editores por las publicaciones híbridas, con historietas y otras secciones o contenidos, que a día de hoy duplican las que se publicaban en 2001.

La periodicidad mensual se confirmó como la más habitual, si bien ha descendido en el último par de años. Por el contrario, las periodicidades más espaciadas (de trimestral a anual) han ido ganando terrero según avanzaba el siglo. Este tipo de cadencia permite inferir que los compradores de tebeos son fieles a sus títulos preferidos y que los editores conocen ese hecho y prefieren editar mayor cantidad de obra de una vez y espaciando las labores de edición para recuperar beneficios. Las colecciones numeradas se prefieren a las de otro tipo, al mismo tiempo que los lanzamientos únicos han alcanzado gran predicamento. Si en el comienzo de siglo se editaban más cuadernos o revistas que libros de historietas, desde el año 2003 esa tendencia se invirtió hasta el punto de que en los últimos años se publican el triple de libros que de revistas. Todo ello delata, también, una retracción en el riesgo que los editores están dispuestos a asumir.

Los tebeos con obras de autores españoles, contabilizando tanto los editadas en España en calidad de primera edición como los traducidas desde ediciones hechas en el extranjero con obra de un autor español, no ha sobrepasado en ningún caso el 24% del total de tebeos editados, siendo el valor más alto el alcanzado en 2011, con 670 ediciones con obra de autor español entre 2.593 (23,7%). La mayor cota de traducción se alcanzó en 2008, con 2.203 títulos de 2.950, casi un 75% (74,67%); desde 2010 este porcentaje se ha situado en torno al 67%, con clara predominancia de la traducción desde el inglés, que ronda el triple de lo que se traduce desde

el japonés o desde otras lenguas de Europa (francés, italiano y alemán, fundamentalmente). El total de traducciones de lenguas de Europa oscila entre el 12 y el 15% del total. Por lo que se refiere a las lenguas autóctonas, los cómics en catalán han sido menos que durante los años del auge editorial, pero los editados en gallego han aumentado levemente, y el mayor porcentaje de los tebeos se siguen publicando en castellano en la actualidad, sobrepasando el 90% del total.

Ediciones El Jueves (junto con la Fundació Cavall Fort) es la empresa que más obra de españoles ha publicado en relación con su volumen de negocio. La gran participación española en otros sellos, como Salvat o B se debe a que abundan las reediciones o las recopilaciones en su catálogo. La labor de los grupos editores más poderosos se basa en gran medida en la traducción de cómics americanos (Planeta-DeAgostini, Panini, ECC), europeos (Norma) o japoneses (Ivrea), aunque los dos primeros también traducen cómics asiáticos o europeos. Esto mismo se observa en otros sellos, que han bajado en su producción con respecto a otros años (La Cúpula, De Ponent), incluso cerrando sus puertas (como Glénat / Editores de Tebeos y Sinsentido).

Sellos de volumen medio para el mercado español, como Aleta, Ponent Mon, Astiberri o Dolmen, siguen editando a buen ritmo y desarrollando una gran labor de promoción de los autores españoles. Otros menores, como Amaniaco, Cornoque, El Patito o Ikastolen Elkartea, insisten en una edición humorística de gran frescura, y es importante citar también la apuesta de algunos editores nuevos que están haciendo una meritoria labor de difusión de cómic de calado experimental (Entrecomics Comics o Fulgencio Pimentel, entre otros) o que están dando trabajo a una nueva generación de dibujantes inspirados por los manga (Babylon o Nowevolution).

La aventura es la temática preferida por los lectores españoles, pero el drama ha ido ganando posiciones con respecto a años anteriores, mientras que la sátira no se ha incrementado tanto como se esperaba dado el clima de descontento reinante en la sociedad española frente a nuestros representantes políticos. El tebeo infantil evoluciona con buena salud, pero sobre todo en el mercado del reciclaje y en publicaciones con historietas que no son genuinos tebeos.

Bibliografía

Altarriba, Antonio (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa-Calpe.

Barrero, Manuel (2004). «El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba». *Mundaiz,* 68, 53-79.

Barrero, Manuel (2011). «Orígenes de la historieta española, 1857-1906». *Arbor,* 187, extra 2, 15-39.

Barrero, Manuel; López González, Félix; Gracia Lorén, Adolfo (eds.) (2013). *Gran Catálogo de la Historieta: Inventario 2012. Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera.

Conget, José María (2014). *Tebeos. Las revistas infantiles*. Sevilla: ACyT.

Guiral, Antoni (2004). *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona: El Jueves.

Guiral, Antoni (2007). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. El cuaderno popular: viñetas de género*. Barcelona: Panini España.

Koyama-Richard, Brigitte (2008). *Mil años de manga*. Barcelona: Electa (Random House Mondadori).

Kunzle, David (2007). *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. Jackson: University Press of Mississippi.

Martín, Antonio (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat.

Pérez del Solar, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española. 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.

Rodríguez García-Brazales, Ángel; Turmo Arnal, Jorge; Vara Crespo, Oscar (2014). *Financial Crisis and the Failure of Economic Theory*. Vermont; Pickering & Chatt.

Sanchis, Vicent (2009). *Franco contra Flash Gordon.* Barcelona: 3i4.

El manga español: desarrollo y evolución a través de la recepción del manga en España

Miguel Ángel Pérez-Gómez
(Universidad de Sevilla, España)

Abstract The emergence of manga in Spain at the beginning of the nineties marked a break in the reading habits of comic book fans in this country. However, this meant not only an expansion of the market and the number of titles published, but the introduction of an aesthetic linked to those of Japanese comics. We can not understand the absorption of forms and themes of Spanish manga without knowing what was the reception process of the original works coming from the land of the rising sun in Spain. This chapter provides a historical overview of the arrival of manga and editorial explosion that led to the emergence of new authors and titles, a parallel chronology of national authors creations that follow the guidelines of the Japanese publications in order to show how the original texts definitively influence the evolution of the Spanish manga will be established.

Sumario 1 Introducción. – 2 Los años sesenta: cuando el anime eran dibujos animados. – 3 En los setenta empieza el culto. – 4 La década de los ochenta. – 5 La década de los noventa: la consolidación del fenómeno. – 6 La ruptura. – 7 El primer período del manga español. – 8 Nuevos modelos de salones. – 9 A modo de conclusión.

Keywords Manga. Spanish manga. Fanzine. Otaku.

1 Introducción

Este capítulo trata mostrar la evolución que nos lleva desde el protomanga español hasta lo que se conoce como manga español a través de la recepción del manga y el anime. Ya que no podemos entender la llegada del manga a España sin tener en cuenta cómo las series de animación favorecieron el desembarco del manga.

Para ver esta evolución que va de la mera recepción pasiva a la creación de contenidos es imprescindible hacer una pequeña revisión histórica que va desde los sesenta, momento en el que empiezan a verse las primeras películas y series de animación. En este repaso cronológico se va a tratar de mostrar la creación de un caldo de cultivo que dará lugar a lo que a día de hoy se conoce como manga español.

Definir el concepto de manga español es algo complejo y más cuando este se debe a unas coordenadas culturales muy concretas, por otro lado

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-3 | Submission 2016-09-05
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

hay un problema terminológico: ¿Por qué lo definimos como manga español y al coreano o chino lo denominamos como *Manwha*? Maria Llovet autora de *Eros/Psique* y *Porcelain* lo define de esta manera:

> Se podría decir que lo de aquí no es nada manga porque el sistema de publicación difiere del japonés. Si es por estilo sí, pero es muy confuso aunque cada uno lo entiende de una forma diferente, y esa etiqueta engloba a gente que tiene una influencia muy marcada y que está publicando aquí y quieren hacerlo denominando su trabajo como manga. (Pérez-Gómez 2013)

De manera que aunque estemos hablando de manga español en realidad lo estamos haciendo de cómic español, sin más. Pero tras el uso de esta etiqueta existe cierto desapego por parte de la crítica y los premios oficiales para estos cómics que quizás por eso se han tenido que sectorizar, ningún año encontramos una obra de 'manga español' entre los nominados a Ficomic o premios oficiales cualquiera de los premios generalistas, de ahí la existencia de un circuito propio.

2 Los años sesenta: cuando el anime eran dibujos animados

La animación japonesa llega a España en el año 1961 con la proyección de *La serpiente blanca encantada* (*Hakuja Den*, 1958), de Taiji Yabushita, primer largometraje de la Toei en el Festival de Cine de San Sebastián. Pero no es hasta 1964, con el estreno comercial en cines de *Simbad el marino* (*Shinbad no boken*, 1962), del mismo realizador y coguionizado por Osamu Tezuka, que podemos considerar que existe una posibilidad real de visionado para el gran público. En el año 1969 se estrena en TVE *Kimba el león blanco* (*Jangaru Tatei*, 1965), adaptación de la obra de Tezuka. En esta década también tendrá lugar, aunque sea de manera testimonial, la publicación de manga, concretamente en el número 137/138 de *Cavall Fort* en la sección Mostra de Comic Mundial coordinada por Antonio Martín, donde aparece una página de *Tonda Haneko*, una serie de los años veinte creada por Rakuten Kitazawa, uno de los fundadores de la historieta japonesa (Bernabé 2009). Hubo otros estrenos cinematográficos y emisión de series televisivas, lo cual supuso una avanzadilla de carácter testimonial.

3 En los setenta empieza el culto

La década de los setenta supone cierta implantación del anime. La primera en estrenarse es *Meteoro* (*Mach Go Go Go*, 1967-68) en 1971, aunque la tendencia que veremos a lo largo de esta década es otra. La mayoría de series de animación se enmarcan en el *Meijaku* (teatro de obras maestras) que consiste en la adaptación de cuentos clásicos. Empieza en 1975 con la emisión de *Heidi* (*Arupusu no shôjo Haiji*, 1974), serie en la que están involucrados Hayao Miyazaki e Isao Takahata que unos años más tarde fundarían el Estudio Ghibli. La relevancia que adquiere la serie es tal que pasa de emitirse los viernes por la tarde a los sábados por la tarde en horario de *prime time*, durante muchos años esa franja horaria se consolidó como la de los dibujos animados. Una vez finalizada la emisión y buscando repetir el éxito TVE programa la emisión de *Marco* (*Haha no tazunete Sanzenri*, 1976), pero no tuvo el mismo éxito que su predecesora y concluye de manera precipitada.

En 1978 llega la primera rotura cultural, de las muchas que vendrían a posteriori, en cuanto a tendencia de animación para todos los públicos: llega *Mazinguer Z* (*Majingâ Zetto*, 1972-74), adaptación del cómic de Go Nagai, que sorprende a todos los públicos por mostrar la violencia inherente a una parte de la animación comercial japonesa. Esto tiene su repercusión por lo que la serie es cancelada cuando solo se han emitido 30 de los 90 capítulos que la componen.

Esta producción y el robot protagonista constituyen el primer icono reconocible de la animación japonesa, de manera que empiezan a publicarse cómics, pero no los originales de Go Nagai, sino unos dibujados exprofeso para España por Federico Amorós al guión y José Sanchís en el dibujo. Se trata de ediciones en formato cómic book de manera que comienza lo que podríamos denominar como protomanga. Esta publicación recibe el título de una película taiwanesa que nada tenía que ver con la franquicia original y que en España se rebautizó como *Mazinguer-Z, el robot de las estrellas* (*The Iron Man*, 1978) que en realidad era un refrito taiwanés de la serie japonesa *Super Robot Mach Baron* (1974-75).

Así pues, podemos definir como protomanga español aquel que tuvo lugar antes de la llegada masiva del manga a España pero que no guarda relación con las derivas narrativas inherentes al manga. Esta práctica tuvo su mayor predicamento durante los años setenta y parte de los ocjenta y no fue ajena a otras series, por ejemplo: *La batalla de los planetas / Comando G* (Editorial Fher), con guiones de José García y dibujos de Porredón, José García de Miguel y Daniel. Se trataba de explotar un fenómeno naciente y del cual no había rastros de cómics originales y apenas *merchandising*. A esta fase la podemos definir como el protomanga: explotación de producto pero no estilística cuyo origen estaba en la industria del momento.

4 La década de los ochenta

En los años ochenta las cosas empiezan a cambiar de tal manera que orientan la tendencia de cara a la década posterior. La Cúpula publica, en el número 5 de *El Víbora*, «Good Bye» de Yoshihiro Tatsumi, primer autor japonés en ser editado de manera regular y con un género que se aparta de las tendencias genéricas del anime visto en España: el *gekiga*, un tipo de manga dramático pensado para un público adulto. Tres años más tarde Kondansha llevaría su stand al salón del cómic de Barcelona, algo que sucedería de manera intermitente hasta mediados de los años noventa. En 1984 empieza la publicación de manera regular del manga *Candy, Candy* (Bruguera) de Kyoko Mizuki y Yumiko Igarashi, antes de la exitosa emisión de la serie por TVE. Ese mismo año, coincidiendo con el IV Salón internacional del Cómic de Barcelona. La Cúpula edita *Que triste es la vida* de Tatsumi, que se puede considerar como el primer álbum de manga publicado en España.

También hay una llegada masiva de series de animación japonesas debida al nacimiento de las televisiones autonómicas entre 1983 y 1985: ETB, TV3 y TVG. Estas empezarían a rellenar sus franjas horarias de animación japonesa entre las que destacan: *Capitan Harlock* (*Uchû kaizoku kyaputen Hârokku*, 1978) y *Dr. Slump* (1981-1986). Este título supone el primer caso de una animación que crea en torno a sí misma una expectación. Es seguida y comentada por los jóvenes y adolescentes, de hecho en Catalunya supone la entrada de la animación japonesa hasta el punto de que *Dragon Ball* se espera con expectación gracias a la animación protagonizada por Arale.

De esta manera se van sucediendo una serie de publicaciones y emisiones que van consolidando y que asientan de manera definitiva la llegada del manga o, mejor dicho, la cultura del manga y de la mano de esta la cultura japonesa a España. Por primera vez desde la llegada del anime se supera la etapa de lo testimonial, a pesar de que en el ámbito editorial nos hallamos en un periodo en que la publicación de mangas es algo excepcional.

5 La década de los noventa: la consolidación del fenómeno

Llegan los noventa y con esta *Dragon Ball*; la importancia de esta serie es vital para entender el desarrollo de las publicaciones manga en España y como se va a desarrollar el fandom en torno a este. Esta empieza a emitirse en 1990 primero en TVG, luego en TV3 y más tarde en ETB1, con semanas de diferencia. Sin embargo, es en Catalunya donde el seguimiento y las adhesiones a la serie alcanzan su máxima expresión, teniendo como precedente *Dr. Slump*. Tras una primera tanda de una veintena de capítulos, TV3 se lanza a la compra de los 153 que conforman la serie completa

consiguiendo un éxito sin precedentes. Empieza a desarrollarse un *proto-fandom* en torno a la serie que se basa en la circulación de fotocopias del manga original, así como ilustraciones de carácter erótico creadas por los propios fans.

Otro hito del momento fue el anime *Campeones* (*Captain Tsubasa*, 1983-86) que se emitía en *prime time* nocturno compitiendo con el telediario de TVE. En 1990 se dan una serie de confluencias que hacen que los dos años siguientes explotara el fenómeno. Ediciones B, a través de su sello Dragón Cómics, junto con Glénat Francia, editan la versión coloreada USA de *Akira* de Katsuhiro Otomo, que se convierte en un éxito al igual que sucede en EE UU y el resto de Europa. Más adelante llegan a los quioscos dos títulos en formato cómic-book de Jademan, una editorial de Hong Kong, *Drunken Fist* y *Tigre Wong*, ambos de Tony Wong. TVE empieza la emisión de *Los caballeros del Zodiaco* (*Saint Seiya*) que más adelante pasaría a ser emitida por Tele 5 que en ese momento emite *Robotech*. TVE va un paso más allá que pone de manifiesto el interés por el *tokusatsu* en la franja de emisión matutina de los fines de semana de *Bioman*, *Jiban* o *Winspector*.

El año 1991 en el salón del cómic se da a conocer el *Club de Fans de Akira Toriyama*, que al año siguiente publicarían su boletín: *Penguin Herald*; ese mismo año Cels Piñols lanza un *Kiusap*, fanzine dedicado a Akira Toriyama. Y a pesar de todo el interés público sigue el *merchandising* pirata y el mercado de fotocopias de la serie. Sin embargo, son los primeros movimientos reconocibles en torno a este fenómeno. Ese mismo año llega *Akira*, la adaptación cinematográfica del manga de Otomo, y las cadenas de televisión españolas, y más concretamente TV3, refuerzan su parrilla con la emisión de anime.

Pero no es hasta febrero de 1992 que podemos hablar estrictamente del desembarco del manga con la primera colección de cromos licenciada de *Dragon Ball* y de la mano de Planeta de Agostini *El puño de la estrella del Norte* (*Hokuto no ken*) de Buronson y Tetsuo Hara y *Crying Freeman* de Kazuo Koike y Ryoichi Ikegami, que marcan una pauta distintiva, se trata de títulos para adultos, ultraviolentos, totalmente alejados de los animes de los años setenta. Ese mismo año se empieza a producir otro cambio de tendencia en cuanto a los eventos: en el encuentro anual de Ficomic en Barcelona se organiza una exposición dedicada a *Dragon Ball* y Kondansha reaparece en la cita catalana buscando dibujantes españoles para sus publicaciones. Planeta de Agostini cumple con los sueños de muchos fans de la obra de Akira Toriyama, *Dragon Ball* es finalmente lanzado al mercado español en una publicación semanal en formato cómic book en castellano y catalán. Dicha publicación se convierte en un primer punto neurálgico de encuentro a nivel nacional y no solo eso, la sección *Manga Manía* de Alfons Moliné se convierte en imprescindible para saber qué era el manga, en qué consistía y qué títulos y autores eran fundamentales para poder entenderlo.

Ese mismo año Planeta de Agostini sigue con la línea manga con títulos como *Kamui, Grey, Xenon* (*Jūki Kōhē Zenon*) o *Baoh* (*Baō Raihōsha*), con una periodicidad mensual en un formato de publicación basado en el norteamericano. La Cúpula empieza a publicar *Kon* y *El keep* (*El Víbora*, 152, 1992) de Takayama, un manga creado especialmente para esa publicación. Estos también inician una línea de *hentai* para dentro de *Kiss Comics*, más adelante crearían una línea dedicada al manga erótico. También es en 1992 cuando empieza a tomar fuerza este fandom, los primeros fanzines en aparecer son *Japan Anime Fancine*, *Mangazone* y *Yakubi*.

A finales de año, debido a la popularidad de la serie de Toriyama, Planeta lanza la Serie Roja con una periodicidad quincenal que abarca el periodo de *Dragon Ball Z* que se corresponde con los capítulos que en ese momento se estaban emitiendo en las televisiones autonómicas.

6 La ruptura

Solo un año después de la aparición de la primera línea de manga en España, Ficomic dedica su salón anual a Japón como país invitado; vienen algunos autores entre estos: Katsuhiro Otomo, Ryuichi Ikegami, Buichi Terasawa y Suehiro Maruo. En un hecho sin precedentes Kondansha busca dibujantes para *Comic Morning*, y Shueisha, Shogakukan y Kadokawa tienen stands en el salón.

En cierta manera «la llegada del manga al mercado español supuso una doble ruptura generacional por el tipo de lectores y por franjas de edad» (Santiago 2010, 359). Planeta sigue publicando mangas y ese mismo año Norma Editorial empieza su línea de cómic japonés con *Dominión Tank Police* de Masamune Shirow, uno de los primeros autores de culto de este primer periodo. A eso hay que sumarle el factor que faltaba en esta estructura, el anime. Hasta el momento no había ninguna editora de video especializada en anime. La empresa Oro Films se rebautiza como Manga Films para editar películas de animación del sello matriz (Reino Unido) y más adelante crean el sello Anime Video dedicado a títulos inéditos en Europa. Un año después aparecería otra editora de video, Cartoonia (1994-96), que obtuvo poco éxito. Y hubo que esperar hasta 1996 para que una cadena de televisión, concretamente C33, crease un programa dedicado al anime, este sería *Manga!* presentado por Oscar Valiente. Este es el editor de *Manganime, el fanzine de cómic y animación*, que a la larga se convertirá en uno de los responsables de Norma Editorial y será el coordinador del boletín de Manga Video. Este boletín, *Mangazine* (1993-94), no es más que un catálogo que busca promocionar sus productos con secciones de regalos y correos de los usuarios.

A estas alturas el volumen de fanzines empieza a ser considerable, por lo que surge *Manganimemaniacos Power*; un fanzine de fanzines cuya

misión principal es recopilar todos los datos de los fanzines dedicados al cómic japonés. También se funda la JAAM (Japanese Animatión & Manga Association) que busca facilitar la obtención de material original japonés, así como dar clases de japonés y el intercambio entre España y Japón. Ese es otro de los rasgos que ha acompañado la introducción del manga en occidente: el interés por la lengua y la cultura japonesa, tanto la ancestral como la popular contemporánea.

En 1994 y siguiendo la tendencia de Manga Video, Norma editorial Lanza el catálogo *Club Otaku* a través del cual se puede comprar material de importación japonés, desde *merchandising* a mangas. Un contexto viene creado en parte por las mismas editoriales, que pronto buscarán tener sus propias revistas informativas sino también explotar el ámbito de la información monopolizado por los fanzines, aunque en la mayoría de ocasiones son los fanzineros los que escriben en estas publicaciones.

En ese periodo aparece *Neko* que se convierte a lo largo de un lustro en la revista más importante a la hora de informar del medio, crear tendencia y ser didáctica. Esta revista deriva de *Tsuzu* y *Tsuzuki*, cabeceras bajo las que se publicaron tres monográficos dedicados a: Akira Toriyama, *Ranma ½* y Masamune Shirow. Podemos considerar esta revista como el principal activo en la consolidación del manga como cultura, y entender que el fenómeno tal y como es hoy día no sería posible sin esta publicación. En sus páginas se incluía: novedades, entrevistas, dossier de autores, avances, reseñas, la parrilla de anime en TV. Sin dejar de lado el cómic en sus páginas ya desde los primeros números podemos encontrar trabajos de los que podemos considerar como primeros mangakas españoles: *Fuerza Vital* de Kano, *Pachun The Marramiau Fighter* de Ismael Ferrer, parodias de series del Kokomo's Studio. *Neko* destaca por su espacio dedicado a los lectores, esta revista servirá como punto de contacto como ninguna otra publicación dedicada al medio, hasta el punto de que en el número 23 tiene un encarte interior en el que no solo aparecen las cartas de los lectores, sino que también aparecen sus dibujos y sus tiras cómics. Parte de su labor consistió, al no estar ligada a ninguna editorial japonesa ni publicar material nipón, en hacer dosieres de series y autores completamente desconocidos en España, así como generar cultura de compra de material de importación, ya fuese en italiano, inglés, francés o japonés. Instigando al lector a investigar por su cuenta.

También de manera muy reciente tienen lugar las *I Jornades de Manga i anime* en Mataró, signo inequívoco de que el fenómeno está cogiendo una dirección y que el asociacionismo, en torno a este, está funcionando, en eso jugará un gran papel la mencionada anteriormente *Neko* y los más de 100 fanzines aparecidos a lo largo de estos dos años.

A finales de los noventa, a nivel industrial, hay una caída de ventas del manga; en cierta manera falta un gran título que tire del resto ya que *Dragon Ball* ha sido editado en formato *tanköbons*. Por otro lado, el anime

televisado ya no es fundamental y se tiene más en cuenta los DVD's y las descargas (Santiago 2010, 359). Eso hace pensar que hasta cierto punto es el lector quien está eligiendo y decidiendo lo que quiere ver publicado en papel. En ese momento algunas editoriales deciden editar cómics de China, Hong Kong, Corea del Sur o Taiwán, aunque ninguna de estas opciones llega a consolidarse.

7 El primer período del manga español

Con la edición de *tanköbons* podemos dar por cerrado un período editorial que ha editado manga en todos los formatos posibles, incluido el de revista. A partir de ahora nos centraremos en todo aquello que deriva de la lectura de esos textos.

En ese punto el número de fanzines supera las 124 cabeceras sumando un total de 331 ejemplares autopublicados; no están centralizados solo en Barcelona y Madrid, sino que también podemos encontrar este tipo de publicaciones en el resto de provincias de España (Díez 1995, 90-1). Podemos considerar un ambiente muy positivo para el desarrollo de eventos y la estabilización del fandom. Como resultado, o mejor dicho como consecuencia de todo ese movimiento, en 1995 tendrán lugar dos eventos: el primero la convención del manga en el SAT y más adelante el Salón del Manga de Barcelona.

Los concursos son en gran parte el motor bajo el cual se promueve el manga autóctono. Por su parte, Norma Editorial inició en 1994 su propio concurso, cuyos participantes pasarían a publicar historias cortas en su revista *Otaku*, entre ellos: Roger Ibáñez con «Leyendas», Carlos J. Olivares con «Cuando se Piensa Demasiado», Nuria Peris, Mateo Guerrero y Aure Jiménez con «Senda». La revista cerró en 1996 y tan solo hubo una edición pero años más tarde Norma volvió a convocar el concurso.

Coincidiendo el I Salón del Manga de Barcelona de 1995, Ficomic también organizó su propio concurso anual de manga que ha continuado celebrándose desde entonces. En él se dieron a conocer muchos jóvenes autores, entre los cuales destacarían David Ramírez (*Mi pequeño Tomoka*), Vanessa Durán y Antonio Valentín (*Kuno & Kaori*), Victor Santos (*Mangaka Legends*), Lola Palacios, Aurora García (*Eien, Perlas de Sangre*), Guillem March (*Crónica de dos jornadas en el campo*), Inma Ruiz (*Doble juego*) y Noiry (*Isabeau*). Los ganadores del concurso publicaron sus trabajos en el catálogo del salón ya que por aquel entonces las editoriales todavía eran un tanto reacias a editar estos materiales. Hasta revistas de videojuegos como *Hobby consolas* dieron pie a estos creadores con su propio concurso.

La primera oleada de *mangakas* españoles aparece a mitad de la década de los noventa tras la primera entrada masiva de mangas a España, se genera un ambiente muy positivo que busca aunar: editoriales, autores y

lectores. Los primeros en tener cierta repercusión son: *Sueños* de Rafael Sousa y Javier Sánchez (Ediciones Glénat) y *Dragon Fall* de Álvaro López y Nacho Fernández (Heliópoplis/Camaleón Ediciones). Un cómic erótico y uno paródico, respectivamente. El éxito de *Sueños* permitió la aparición de otros títulos eróticos como *Dr. Woo* de Javier Sánchez, *Yoko* de Ismael Ferrer y *Chi Chi Squad* de José Miguel Álvarez. Pero se plantea una gran duda, ¿eran mangas? Podríamos decir que no lo eran, al menos esta primer tanda, si bien los eróticos bebían de ciertas estéticas niponas las parodias eran simplemente eso, parodias, sin muchos alicientes estéticos de origen nipón. Por ejemplo: *Dragon Fall* es el primer producto multifandom español, creado por fans y para fans que hablaban el mismo idioma y para un público que como hemos ido viendo es realmente muy activo, pero no todo eran referencias a personajes provenientes del manga.

Desde Camaleón se intentó hacer la primera revista compuesta solo por autores españoles *Ryu* (1995): «Estress Fighter XL» de Carlos J. Olivares, «Akuma» de Nuria Peris y Roke González, «High Tracers» de Miguel Chaves y Raule y «Femme Fatale» de Hi No Tori Studio. No pasó del primer número, este hecho marcó una pauta: las dinámicas editoriales japonesas no iban a funcionar en España. A pesar de eso hubo un par de intentos más de este tipo de publicaciones pero con autores japoneses.

Más esa misma editorial hizo otro intento con algunas series bajo el epígrafe '*Neko* Presenta': *Akuma* (Nuria Peris), *Boum!* (Carlos J. Olivares), *Uno entre un Millón* y *Sheol* (Vanessa Durán), *Zeon: El llanto de los Dioses* (Mateo Guerrero), *Yogore* (Cho Pi y Ana Coll), *B3* (David Ramírez), *Hiromi* (Al García y Roger Ibáñez), *Sirius* (J.M. Reyes), *Manticore* (J.Busquet y R.F. Bachs), *Violencia sónica* (Raule y Miguel Chaves), *Kami Seeds* (Carlos Portela, Fernando Iglesias y Víctor Rivas), algunas de estas series marcaban cierta evolución ya que tanto las estéticas como las narrativas empezaban a ser, por decirlo de alguna manera, manga. Por lo general eran títulos únicos y otras eran miniseries que no se llegaron a completar. En 1996 lanza una serie de 10 números que recibe el título de *Sukebe,* parodias eróticas de mangas japoneses, acentuando la importancia de lo erótico en este primer período del manga español. Camaleón cierra en diciembre de 1998 y con ello parte de la producción de manga español del momento.

En septiembre de 1995 Norma editorial saca su propia revista: *Otaku* centrada en la información pero también como plataforma de autores españoles como Carlos J. Olivares, con un toque erótico, lo épico de Mateo Guerrero, *Otaku Chronicles* de Nacho García, también sirve como punto para lanzar los concursos de manga que se publicaban en la revista o en el *Címoc*.

Planeta-DeAgostini Cómics no quiso perderse esta nueva corriente de obras con influencia manga y creó la Línea Laberinto (1996). En ella se publicaron obras como *Desafío* de Roke González y Carlos J. Olivares, que tuvo más de una serie; *El Baile del Vampiro* de Sergio Bleda, *El vuelo*

de Skuhm de Germán García, Nuria Péris y Roger Ibáñez o *Crónicas de Mesene*, por cuyas páginas pasaron autores como Roke González, Mateo Guerrero, Eduardo Ocaña, Joan Fuster, Kenny Ruiz.

8 Nuevos modelos de salones

A estas alturas podemos ver como los seguidores y fans del manga y el anime japonés se autodenominan *otakus*. Este se podría dividir en dos vertientes el *Mi-ha*, los fans acérrimos que bordean el ser un *stalker,* utilizado de manera despectiva, y el *manía* para referirse a los coleccionistas. Si la primera acepción nos sirve más para referirnos al *otaku* japonés, la segunda es más próxima al fan occidental y que define en cierta forma al media fandom occidental. A diferencia del *otaku* nipón los autoproclamados *otakus* occidentales constituyen un colectivo de aficionados muy enérgicos que acuden a los eventos en masa (Santiago 2010, 461). Estos suelen ser: salones, jornadas y eventos en las que el *cosplay* y otras actividades de representación se convierte en el elemento central, desplazando en muchas ocasiones a las novedades de editoriales y a los autores invitados.

Se produce a principios de la primera década del siglo XX una consolidación del fenómeno como movimiento social y empiezan a aparecer eventos en los que los fans y no las editoriales son las protagonistas, que por lo general se dividen en dos aspectos: por un lado las actividades para los asistentes fundamentales y otra para los *otakus* (*cosplay*, actuaciones, karaoke, rol en vivo, etc), por otro lado están las zonas de ventas dedicadas al merchandising, al *fan art* y al *fan craft*. La red, Internet y los foros empiezan a tomar protagonismo: los *fansubs*, que ya llevaban casi dos décadas funcionando en EE UU, se reconvierten en la red siendo uno de los contenidos más buscados, ya que cada vez es más fácil buscar las series de animación deseadas por los fans. Por otro lado están las *scanlations*: mangas originales escaneados y traducidos al español que antes se podían encontrar en los stands de las asociaciones.

Con el cierre de Camaleón y Laberinto se da por finalizada aquella primera ola de lo que ya se empezaba a llamar ‘manga español’. En el nuevo contexto asociativo y de eventos ya no son las grandes editoriales las que apoyan a los autores manga españoles sino que son las pequeñas y las nuevas que buscan en estos una alternativa de crecimiento. Editoriales como: Dokan, Amaniaco, Megamultimedia, Berserker, Shirase o Ivrea intentaron con poco existo el lanzamiento de autores españoles.

A pesar de que pudiera parecer que las editoriales absorbieron a la mayoría de autores la autoedición sigue existiendo. Jesús García, ‘Jesulink’, autor de la parodia *Raruto* (2006), pronto se decidió a probar con una serie de creación propia: *5 elementos* (2008). Ambas, distribuidas gratuitamente

a través de Internet, cosecharon tal éxito que le animaron a publicarlos en formato físicos y distribuirlos a tiendas.

Norma Editorial recuperó y amplió su concurso anual de manga en 2007. A partir de esa edición el premio sería publicar la historia completa en formato tomo. Algunos de los títulos que han ido surgiendo hasta la fecha son *Obsession* de Acuarela o *El Síndrome del Hilo Enredado* de Lolita Aldea y Miguel López-Cabrero. Fuera de concurso no publicaban ningún título hasta la llegada de *Eros/Psique* (2011) y *Porcelain* (2012) de María Llovet.

En 2008 Nowevolution inicia un proyecto basado en la publicación de autores españoles que a día de hoy continúa. En 2009 Editores de Tebeos, antigua Glénat España, emprende uno de los proyectos más ambiciosos en el panorama nacional, publicando obras como la trilogías *Dos Espadas* de Kenny Ruiz, *La Canción de Ariadna* de Irene Roga o *Sleepers* de Luis NCT entre otras. En 2010 es Ediciones Babylon la que toma el relevo con un proyecto editorial en el que destacan obras como: *Mala Estrella* de Henar Torinos o *Spyglass* de Alejandra M. Campos. Todas estas obras salen en el mismo formato que las ediciones españolas de mangas japonés. Dándole un plus estético e intentando competir en el mismo mercado.

9 A modo de conclusión

El manga español nace tras una rápida absorción por parte de los lectores de los modos y de las estéticas del cómic japonés. Aunque quizás sería más correcto decir que el cómic que se mueve dentro de estos parámetros marcados por los géneros que los editores españoles publicaban en España, por lo general, se trata de los géneros más populares: fantástico, romántico, fantasía épica, ciencia-ficción y erótico. De esas dinámicas editoriales y primeros títulos de autores nacionales se establecieron una serie de géneros canónicos de los que los autores españoles siguen a día de hoy.

Otro factor importante es el origen de estos autores, todos surgen del fandom, es decir podemos considerar a gran parte de ellos como *otakus*, grandes conocedores del medio y de los autores y los géneros japoneses. También hay que tener en cuenta que dentro del manga español existe un mayor de autoras que de autores, que en otros cómics nacionales con influencias de otras nacionalidades. Pero quizás el aspecto más importante de este fenómeno es la visión holística que los fans tienen de la lectura de mangas, que pasa tanto por la organización y participación en eventos así como la percepción que existe dentro de este colectivo de la posibilidad de pasar a ser autores de cómic.

Bibliografía

Bernabé, Marc (2009). «El primer manga publicado en España…» [online]. *Mangaland*, 6 de noviembre. URL http://www.mangaland.es/2009/11/el-primer-manga-publicado-en-espana/ (2014-03-02).

Díez, Manuel (1995). «Listado de fancines sobre manga y anime». *Shonen mangazine*, 11, 100-1.

García, Aurora (2013). «Entre tebeos y mangas. Orígenes del manga español desde 1978 hasta 2012» [online]. *Estudio Kosen*, 4 de julio. URL http://www.stkosen.com/entre-tebeos-y-mangas/ (2014-02-20).

Pérez-Gómez, Miguel Ángel (2013). «Spain is Pain #110. Entrevista a María Llovet. Autora de Eros/Psique y Porcelain» [online]. *Laraña Boletín Digital*, 18 de mayo. URL http://revista-larana.blogspot.com.es/2013/05/spain-is-pain-110-entrevista-maria.html (2014-02-10).

Santiago, José Andrés (2010). *Manga: del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Vigo: Grupo de Investigación dx5; Universidade de Vigo.

Il mondo in un fumetto
Las aventuras de Juan sin tierra di Javier de Isusi

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract This paper analyzes the tetralogy *Las aventuras de Juan sin tierra* by Javier de Isusi, four comics which offer a new perspective about this genre. Each part of the saga reflects in a very inspiring way a peculiar socio-political and historical context dealing with Decolonialization and New Colonialism.

Keywords Juan de Isusi. Las aventuras de Juan sin tierra. Comics. Decolonialization. New Colonialism.

Las aventuras de Juan sin tierra del bilbaino Javier de Isusi è un romanzo grafico in quattro volumi, pubblicati tra il 2004 e il 2010, che narra le avventure di Vasco – il protagonista – in America latina. Nell'opera i personaggi e le vicende di fantasia si intrecciano con la descrizione di realtà sociali di cui l'autore si serve per sviluppare una riflessione sulla decolonizzazione, incentrata su:

1. l'emancipazione dal 'complesso della modernità coloniale', propugnata da alcuni movimenti;
2. la rielaborazione degli stilemi classici della narrazione d'avventura per realizzare la decostruzione della visione coloniale del mondo;
3. l'evoluzione del protagonista e la ridiscussione dei rapporti di potere con gli altri personaggi e col contesto socio-politico, che – nell'incontro con la spinta alla ribellione decolonizzante e con l'ibridazione culturale – sfocia nella riflessione identitaria.

Tra le molte sfaccettature de *Las aventuras de Juan sin tierra* spiccano gli spunti socio-politici. I volumi alludono alla lotta zapatista nello stato messicano del Chiapas, alla storia nicaraguense degli ultimi quaranta anni, alla lotta per la sopravvivenza delle tribù di indios *incontactados* e al *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* in Brasile.

L'autore non si limita a inquadrare questi fenomeni nell'ottica anticapitalista – che risulterebbe riduttiva – ma li associa alla dialettica tra i concetti di (neo-)colonialismo e decolonizzazione, nell'accezione più ampia dei due

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-4 | Submission 2017-03-03
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

termini, oggi strettamente legata agli equilibri economici, industriali e tecnologici (Mignolo 2002).

La dinamica colonialismo-anticolonialismo, quindi, non si profila più nei termini del passato ma acquisisce un profilo diverso, basato comunque su meccanismi di dominio, seppure di carattere differente (controllo economico, delle risorse primarie, ecc.).[1] Nella stessa ottica si possono analizzare le tematiche socio-politiche legate al concetto di ribellione, che si aprono a una dimensione internazionale, in difesa di tutti i popoli indigeni e in opposizione al neoliberismo. Qualcosa di analogo accade con le rivendicazioni di gruppi sociali, come dimostra il caso del *Movimento dos Sem Terra* in Brasile.

Tuttavia, l'emancipazione dalla prospettiva occidentale tocca tanto il neoliberismo, il neocapitalismo e il neocolonialismo economico quanto le dottrine rivoluzionarie di matrice marxista, nate e sviluppatesi in un contesto occidentale come espressione di quel pensiero e che, per essere efficaci, devono contaminarsi con le caratteristiche socio-culturali delle aree che le ricevono, come avviene per il caso zapatista e per la sua teoria della rivoluzione frutto del sincretismo.[2]

Tutto fluisce dunque nel bipolarismo che vede da un lato l'elemento locale, in senso etnico, socio-culturale e politico, dall'altro la necessità di incontro e di ibridazione, per arricchire la tradizione e al contempo disinnescare la subalternità sociale e culturale (Fiorani 2010, 220).

Ci si rende conto, allora, che nel romanzo grafico di Isusi sono disseminati elementi connessi con la riflessione sulla decolonizzazione dell'America latina che investono anche il complesso rapporto tra nord e sud del mondo: le sfaccettature della società post-coloniale così riflesse consentono di inquadrare il fattore storico della condizione di privilegio di alcuni gruppi e gli effetti negativi della modernità coloniale e post-coloniale sulle stesse società occidentali (225).

Nel primo volume, *La pipa de Marcos* (PdM), il protagonista giunge nel villaggio La Realidad (realmente esistente) dove si trova un *campamento por la paz*[3] e dove viene a contatto con l'*Ejercito Zapatista de Liberación*

1 Mignolo parla di «cambiamento al vertice» più che di decolonizzazione e indipendenza, poiché le classi dominanti nella fase post-coloniale erano comunque rappresentate dai bianchi e dal meticciato e solo molto raramente dalle popolazioni native. Cf. Mignolo 2005.

2 Cf. Mignolo 2002, 250: «The Zapatista's theoretical revolution allows us to understand that, in terms of the logic of abstract universals, the difference between, say, the Shining Path and Alberto Fujimori was relatively insignificant; it was the same logic with different content». E, a ritroso nel tempo, si pensi alle parole di José Martí (1891): «La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. [...] Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas».

3 I *campamentos civiles por la paz Chiapas* sono comunità zapatiste di resistenza il cui intento è contenere la violenza militare e paramilitare contro le comunità indigene.

Nacional. Il fumetto descrive le incursioni dell'esercito regolare messicano, che sconfina nel territorio della comunità zapatista violando gli accordi di San Andrés.[4] Vasco sventa un blitz dei militari e diventa parte attiva nella vicenda politica locale, ma quando nel villaggio arriva una delegazione dell'EZLN, al comando del maggiore Moisés (realmente esistente), è invitato assieme ai volontari ad attenersi al ruolo di osservatore. La vicenda denuncia sia l'intervento militare sia il comportamento ambiguo del governo messicano, che alterna aggressioni occulte a offerte di pace manifeste (Le Bot, Marcos 1997, 169).[5] Nell'epilogo compare persino il (supposto) subcomandante Marcos, che recupera la sua pipa. Il volume si incentra sul tema della comunicazione e sull'uso che ne ha fatto l'esercito zapatista, basato sul sovvertimento dei metodi di informazione capitalisti (Ashcroft, Griffiths, Triffin 1998), come gli incontri intercontinentali e l'uso massiccio della rete, che hanno portato all'elaborazione di un vero e proprio mito, riflesso e sintetizzato nella figura di Marcos, la cui effigie è divenuta una vera e propria icona (Le Bot, Marcos 1997).[6] Entrambi i simboli zapatisti, il passamontagna e la pipa di Marcos, scandiscono i momenti finali della vicenda. Il mito di Marcos e dell'EZLN[7] e la sua diffusione attraverso mezzi e strategie comunicative mirate hanno una ricaduta pratica sull'adesione all'ideale zapatista e attirano nei *campamentos por la paz* un ingente flusso di volontari da tutto il mondo. Il fumetto descrive la funzione civile dei *campamentos*,[8] esempio di appropriazione e sovvertimento dei meccanismi comunicativi e propagandistici contro cui si agisce. L'interesse per l'immagine internazionale del Messico neoliberista, fenomeno contrario alla decolonizzazione, viene assunto e trasgredito attraverso il sovvertimento e posto al servizio della propria causa, innescando un circolo virtuoso: l'osservatore straniero, spesso proveniente dal nord del mondo e

4 Gli accordi di San Andrés (1995-1996) stabiliscono una serie di accordi politici e militari tra il governo messicano e le comunità zapatiste. Cf. Le Bot, Marcos 1997, 179, 275.

5 Nel fumetto il comandante dell'esercito propone di aggredire Vasco, ma l'altro personaggio (un politico in incognito) afferma: «¿Pero no vio la antena? ¿Y quién nos asegura que no está retransmitiendo ahorita? […] Esta mismita noche nos sacan en los noticieros de medio mundo» (Isusi 2004, 79).

6 Lo stesso Vasco afferma: «[Marcos] Le ha ganado al gobierno la batalla mediática con toda esa parafernalia romántica del libertador enmascarado que fuma en pipa» (Isusi 2004, 41).

7 I cui elementi di attrazione sono: il fatto di essere un movimento armato non violento di tutela e di salvaguardia, l'ideale di democrazia partecipativa, il carisma dal comandante sfruttato nella strategia comunicativa. Cf. Le Bot, Marcos 1997, 85-6.

8 Il loro ruolo di scudo umano e di testimone internazionale rispetto all'azione dell'esercito messicano. Cf. quanto affermato dallo stesso Marcos: «Quanto alle comunità, bisogna capire che il contatto con questo 'zapatismo internazionale' rappresenta soprattutto una protezione grazie alla quale esse sono in grado di resistere. È una protezione più efficace dell'EZLN, l'organizzazione civile o lo zapatismo nazionale perché, nella logica del neoliberismo messicano, si punta molto sull'immagine internazionale» (Le Bot, Marcos 1997, 181).

attratto dalla causa zapatista, è in grado dalla sua posizione privilegiata di collaborare amplificando e consolidando a livello internazionale questa strategia comunicativa. *La pipa de Marcos* sintetizza questo complesso impiego della comunicazione. Di fatto, la situazione in Chiapas è delicata e l'equilibrio di forze precario: gli zapatisti grazie all'impatto mediatico e agli osservatori stranieri contengono l'azione del governo e dell'esercito regolare, i quali però – pur rinunciando alle azioni di guerra vere e proprie – violano gli accordi di pace, creando una situazione di pace armata che rende difficile la costruzione di un futuro (Le Bot, Marcos 1997, 201), in una battaglia comunicativa senza tregua in cui i media e i volontari stranieri giocano un ruolo chiave. Il fumetto illustra la strategia zapatista di decolonizzazione, basata sugli osservatori internazionali e sul controllo dell'informazione, sfruttando metodi imperialisti reinterpretati in chiave rivoluzionaria (245).[9]

Nel secondo volume, *La isla de Nunca Jamás* (INJ) (Isusi 2009), Vasco giunge in Guatemala per dirigersi poi all'isola di Ometepe, nelle acque del lago Nicaragua, alla ricerca dell'amico Juan. Qui la vicenda di Chico – uno dei personaggi – affonda le radici nel complesso scenario della guerra civile degli anni Ottanta tra il *Frente Sandinista de Liberación Nacional* e la *Contra*, il movimento di guerriglia finanziato dagli USA per minare la stabilità del governo del FSLN.[10] Nelle vicende che si riallacciano alla storia recente del paese il riferimento al concetto di neocolonialismo (Fiorani 2010, 218-9) traspare nell'intervento statunitense, in contrasto con i movimenti rivoluzionari come il Fronte Sandinista, specie dopo la vittoria del 1979 contro il dittatore Somoza. Il secondo volume contestualizza il mondo coloniale in un'altra delle sue varianti moderne, cioè la storia recente del Nicaragua. Questo momento cruciale del neocolonialismo viene assimilato da Isusi al colonialismo classico, attraverso il riferimento letterario a *Peter Pan* di Barrie, sfruttando la figura del pirata tipica dell'esotismo e dell'avventura coloniale, ibridando le varianti tradizionale e moderna, come dimostra la presenza di William Walker in apertura del volume.[11] In questa fase viene riflesso il neocolonialismo basato sulla potenza economica e sul capitalismo, in cui spicca ancora una volta l'importanza dei mezzi di comunicazione nella creazione di un pensiero egemonico che finisce per diventare un segno di potere (Baudrillard 2009). Anche in questo caso la (micro-)vicenda narrata viene agganciata a un (macro-)contesto storico e

9 Cf. Walter Mignolo. Conferenza tenuta in occasione di «Sentir-Pensar-Hacer» presso la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital F.J. de Caldas (Bogotá, novembre 2010). URL `http://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA` (2016-01-18).

10 Cf. la postfazione di Luciano Saracino al secondo volume: Saracino 2009.

11 William Walker (1824-1860), mercenario e avventuriero statunitense, tentò di conquistare alcuni paesi dell'America latina; sesto presidente del Nicaragua nel 1856-1857. Cf. Scroggs 1905, 792.

socio-politico, riflesso dei rapporti tra nord e sud del mondo; qui, però, tutto ciò viene costruito mescolando realtà e finzione e sfruttando un elemento diverso: l'aspetto decolonizzante investe l'immaginario collettivo e il suo riflesso sui rapporti di potere del mondo neocoloniale, attraverso una rete di riferimenti intertestuali che riverberano il profilo letterario delle strategie di decolonizzazione.

Nel terzo volume, *Río Loco* (RL), Vasco raggiunge una delle tribù di indios in isolamento[12] che vivono nella foresta amazzonica tra le comunità del Rio Napo,[13] tra Perù ed Ecuador. Qui conosce Napo, un indigeno iniziato sin dall'infanzia al contatto con l'uomo bianco e alla conoscenza del mondo esterno, per imparare a difendersene nella prospettiva di diventare un giorno il capo tribù. Napo cela la sua vera identità – un'identità molteplice –, spingendosi fino al travestimento e al mimetismo sessuale. L'episodio offre uno spunto di riflessione sulle modalità di vita di queste tribù e sulle scelte che le hanno determinate. Il rifiuto del contatto con l'altro da parte di queste comunità indigene è stato interpretato come espressione di purezza identitaria; questa, però, è un'interpretazione riflesso dell'immaginario coloniale del potere e delle sue proiezioni sulle realtà indigene: la scelta dell'isolamento, come emerge nell'epilogo del romanzo, è l'esito di un incontro interculturale rivelatosi fatale. Di fatto, l'esperienza di contatto delle tribù in isolamento con l'Altro è sfociata in un rapporto traumatico basato sulla spoliazione, con conseguente annichilimento delle proprie pratiche e rituali ed è questa la vera ragione che ha portato queste tribù all'isolamento, evitando il contatto e la comunicazione come strategia necessaria alla sopravvivenza (Martínez de Bringas 2009, 187-8), per proteggersi da pratiche coloniali che durano da più di cinquecento anni, riflesse nelle attuali strategie di colonialismo, rappresentate ad esempio dalle compagnie petrolifere e di sfruttamento del gas e del carbone (186). Non si tratta, quindi, della cristallizzazione di un'ideale purezza identitaria ma della risposta a un contatto devastante, dal quale è necessario salvaguardarsi. Questa dimensione identitaria si basa su una percezione diversa della realtà, su una differente visione del mondo e del concetto stesso di diritto. Alla concezione coloniale e post-coloniale dello spazio basata sulla proprietà e sullo sfruttamento, queste tribù contrappongono quella di territorio comune tesa a preservare l'ecosistema inteso come spazio vitale. Così, l'incapacità del mondo post-coloniale di concepire il diritto al territorio delle popolazioni indigene ne mette in discussione lo stesso diritto all'esistenza, individuale e collettiva. Il riconoscimento a queste tribù del diritto al territorio garantirebbe la tutela di pratiche sostenibili e della biodiversità, delle risorse e del territorio, come anche i diritti dell'ambiente

12 Sul fenomeno delle tribù incontattate, cf. il sito gestito dalla onlus Survival: `http://www.uncontactedtribes.org/` (2016-01-12).

13 Il fiume che nasce in Ecuador e si getta nel Rio delle Amazzoni, in Perù.

(189). La questione investe persino la sfera vitale dell'individuo: le comunità di *incontactados* non sono concepite come soggetto giuridico e si ritrovano relegate in un limbo indefinibile. Vedendosi obbligate a scegliere l'isolamento per proteggersi dalla devastazione, queste popolazioni sono state private dei loro diritti (190-1), divenendo delle non-persone.[14] Ci si trova di fronte, allora, a un fenomeno di rimozione prodottosi in quelle società che si sono liberate dalla colonizzazione ma non dall'ideologia e dalle pratiche del colonialismo, a livello nazionale e internazionale, ideologia basata su una concezione del diritto – quella occidentale – frutto della cultura che l'ha prodotta e alienante per chi non vi si riconosce. L'interculturalità, sottolinea Isusi, è l'unica soluzione per concretizzare uno spazio giuridico e sociale che permetta la convivenza e la salvaguardia delle diverse anime della comunità. È necessario cioè innescare un meccanismo di distacco dall'epistemologia dominante (Mignolo 2005, 112, 135; Concilio 2010, 148-50), promuovendo la nascita di una cultura integrata, per giungere a una costruzione identitaria basata sulle proprie origini, in un'ibridazione portatrice di istanze decolonizzanti (Anzaldúa 2000, 123).

Nel quarto volume, *En la tierra de los sin tierra* (TST), infine, l'azione viene sviluppata su piani temporali diversi: prosegue la narrazione dell'esperienza di Vasco nella tribù degli *incontactados* e la sua iniziazione, che lo porta a cambiare il proprio modo di concepire l'esistenza; appreso che Juan si trova in un accampamento del *Movimento dos Sem Terra* (MST) (Reyes 2013, 52-4), il protagonista riparte per il Brasile. Segue il racconto retrospettivo della storia dei due personaggi, Vasco e Juan, a partire dall'infanzia; poi, quando i due si ritrovano nell'accampamento, Vasco incontra anche la donna che un tempo aveva amato e che adesso è la compagna di Juan. È lo stesso Vasco a ripercorrere queste vicende parlando con un coreografo brasiliano conosciuto nell'aeroporto di Rio de Janeiro.

Il titolo della tetralogia di Isusi, *Las aventuras de Juan sin tierra*, riprende quello di una canzone di Víctor Jara sulla condizione di un contadino messicano che, dopo tante rivoluzioni fallite, ha perso la speranza di vedere realizzato un vero cambiamento della società. Il legame tra il testo della canzone e gli scopi del MST è forte, come la sua portata simbolica nella lotta alla modernità coloniale.[15] Il movimento, nato nel 1984, propugna la ridistribuzione delle terre contro il latifondo imperante, retaggio

14 Martínez de Bringas allude agli omicidi e agli atti di violenza perpetrati ai danni della popolazione isolata dei taegeri-taromenanis, per interessi legati allo sfruttamento del legno e non perseguibili a causa dello *status* giuridico di non-persona delle vittime.

15 Noam Chomsky, in occasione del discorso pronunciato al World Social Forum nel febbraio 2003, definì il MST «the most important and exciting popular movement in the world»; il testo dell'intervento è disponibile online all'indirizzo `http://www.chomsky.info/interviews/199704--.htm` (2016-01-24).

del colonialismo.[16] Nonostante il *Partido dos Trabalhadores*, al governo dal 2003 al 2016, e gli ex-presidenti Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff abbiano ridistribuito terre di proprietà dello Stato o comprate ai grandi latifondisti a prezzo di mercato, manca ancora una riforma agraria vera e propria.[17] La vicenda sembra illustrare il passaggio dal colonialismo classico al neocolonialismo moderno,[18] riflettendo due concezioni diverse di politica agraria: da un lato l'appoggio ai piccoli produttori, la lotta al latifondo e alla meccanizzazione e alla tecnologicizzazione dell'agricoltura; dall'altro l'affermazione economica del Brasile sul mercato globale che segue le dinamiche neocoloniali;[19] la stessa opinione pubblica si è mostrata più sensibile alla crescita dell'economia del paese che alle rivendicazioni dei Sem Terra (cf. Reyes 2013, 54).

Il fumetto ritrae un'organizzazione impegnata nella salvaguardia degli accampamenti abusivi, strumento del MST per reclamare la ridistribuzione di terre incolte, con cui Vasco viene a contatto e cui offre collaborazione, espediente utilizzato per presentare l'azione del Movimento, che nell'opera ha valore simbolico: Vasco e Juan si incontrano durante una manifestazione e quest'ultimo afferma di sentirsi a casa nell'accampamento, dopo aver vissuto altre esperienze di lotta al neocolonialismo, narrate nei tre volumi precedenti. L'accampamento si profila, così, come il punto di arrivo della peregrinazione del personaggio, in un contesto di militanza scevro da ogni tipo di mitizzazione, che si traduce nell'impegno quotidiano per migliorare le condizioni di vita dei *Sem Terra*, sintesi di tutti i *sin tierra* del mondo globalizzato.

La spinta alla decostruzione della visione neocoloniale si manifesta però anche attraverso la destrutturazione e il ripensamento del protagonista della narrazione esotica d'avventura, come dimostrano i frequenti riferimenti letterari reperibili nei quattro volumi.

Nel primo Vasco svolge il ruolo di occhio indagatore e viene tratteggiato in termini quasi classici. Nel secondo si innesca la decostruzione

16 «In Brasile la concentrazione della terra, simbolo di disuguaglianze enormi, è una delle più alte al mondo. Metà dei terreni agricoli brasiliani è controllata da meno del 2% dei proprietari. Questi privilegi risalgono all'epoca coloniale, quando la corona portoghese concedeva ai nobili delle «capitanerie» per popolare l'immenso territorio brasiliano» (Reyes 2013, 52).

17 «Lo schieramento dei proprietari terrieri, o *ruralista*, è ben organizzato. Con 240 deputati appartenenti a diversi partiti, il blocco *ruralista* controlla la metà dei seggi in parlamento e si oppone alla riforma [agraria]» (Reyes 2013, 54).

18 «Secondo Rodrigues [dirigente del MST], Lula e Rousseff hanno deciso di puntare sull'agricoltura industriale, un settore in espansione che crea poca occupazione e sfrutta le grandi estensioni, ma che è molto redditizio: 370 miliardi di euro incassati in dodici anni» (Reyes 2013, 54).

19 «La riforma agraria si è trasformata nella semplice occupazione di spazi vuoti dell'Amazzonia, aggravando il disboscamento del paese» (Reyes 2013, 54).

e la rielaborazione dell'immaginario occidentale e della figura dell'eroe (cf. Crespo 2010). Nel terzo prosegue la rielaborazione dei modelli classici (l'immaginario esotico, il profilo dell'eroe, ecc.), che si consoliderà e si affermerà nel quarto volume.

L'opera supera il canone della narrativa d'avventura esotica: nei primi due volumi si rimane all'interno della tradizione, operando alcuni spostamenti di significato dei suoi stilemi chiave; mentre negli ultimi due si arriva alla ridefinizione del concetto di fumetto d'avventura.

Tra le citazioni più rilevanti, spiccano *Corto Maltese* di Hugo Pratt e *Peter Pan* di James Matthew Barrie, che concretizzano lo spostamento su più livelli del significato originario delle due figure/opere. Si tratta di casi di traslazione di senso in cui prende forma la decolonizzazione della narrativa d'avventura (Dolce 2010, 186), che sfocia nel ripensamento del concetto di avventura e di fumetto d'avventura.

Compaiono anche rimandi ai film *Casablanca* (1942), *Il mondo nelle mie braccia* (1952), *Indiana Jones* (1981-) e in particolare al romanzo *Cuore di tenebra* di Conrad, da cui emergono intenti in qualche modo assimilabili all'opera di Isusi, come la revisione del modello letterario dell'avventura coloniale (Carmagnani 2011).

Il rapporto con la figura di *Corto Maltese* ruota attorno al processo di decolonizzare dell'eroe; i riferimenti a questa icona sono frequenti, specie nel terzo volume.[20] Corto incarna il protagonista affascinante, libero, misterioso che ha sempre tutto sotto controllo, le sue qualità sono perenni, dunque statiche (è cristallizzato nell'immobilità della sua perfezione); i luoghi che visita e i personaggi che incontra evocano una rappresentazione immaginaria dell'Altro e dell'Altrove costruita secondo la proiezione dei desideri del soggetto (Carmagnani 2011, 32), che si tratti degli indios del Sudamerica, di Venezia (Pratt 2009) o dell'Irlanda (Pratt 2003). Le sue avventure sono precedute da un apparato cartografico (come nella tetralogia di Isusi) e sono ambientate all'epoca della Grande Guerra, fatto che implica un contesto, un immaginario e una serie di elementi peculiari; tutto è avvolto nell'ambiguità, anche l'incipiente spinta decolonizzante, posto che le storie continuano a essere ambientate in un mondo colonizzato, pur trasparendo la simpatia per i ribelli che consente di mantenerne inalterato l'*appeal*.[21] Il protagonista seducente e infallibile e l'esotismo aderiscono alle caratterizzazioni dell'immaginario della narrativa d'avventura tradizionale: Pratt ne è consapevole e sfrutta tutto ciò per accrescere il mistero e il fascino dell'eroe e delle sue peripezie. Nonostante la distanza tra i due protagonisti sia evidente, l'aspetto e alcuni tratti di Vasco rimandano a

20 Con rimandi alle avventure sudamericane di Corto: *Suite Caribeana*, *Le lagune dei misteri* e *Lontane isole del vento*.

21 Sulla dialettica tra attrazione e distanzamento dall'oggetto esotico cf. Faeti 2002.

Corto, ribadendo l'ambiguità tra istanze decolonizzanti e ruolo risolutore del protagonista bianco. Col terzo volume di Isusi, però, l'infallibilità dell'eroe entra in crisi e si scolla dal modello, come dimostrano i suoi piccoli fallimenti, le sue incertezze, le condizioni precarie in cui vive e il suo smarrimento (nella selva). Spesso il protagonista ha un ruolo passivo e deve essere salvato, innescando la trasformazione da eroe perfetto a personaggio fallibile, persino fallimentare, e l'Altro assieme all'ambiente esotico non sono più in una posizione di inferiorità, ma paritaria o addirittura superiore: grazie a un intervento risolutivo, diventano cioè soggetti, non sono più oggetti, mere proiezioni di un immaginario consolidato.

Nel terzo e nel quarto volume Vasco stringe rapporti con alcuni indios, grazie a una maggiore apertura da entrambe le parti: da un lato l'eroe fallisce e diventa vulnerabile, bisognoso di aiuto, dall'altro gli indios si rivelano ormai lontani dagli stereotipi della narrazione esotica d'avventura; è così che viene messo in discussione il rapporto del protagonista con sé stesso e con la propria concezione della vita e del reale, fino ad arrivare alla perdita dell'auto-referenzialità.

Allo stesso modo, anche i riferimenti a *Peter Pan* sono frequenti nell'opera: alcuni personaggi sembrano corrispondere a quelli di Barrie, come mostra il bipolarismo nella storia di vendetta del secondo volume (Chico contro don Jaime e Hooker, che persino nel nome richiama l'antagonista di Peter Pan; la Wendy che gestisce la Finca Mariana; gli orfani compagni di Chico – assimilabili ai *lost boys* amici di Peter Pan –, che vivono sulla *casa del árbol*). Vasco stesso sottolinea le somiglianze tra Ometepe e Neverland: Ometepe è l'isola della fantasia, come Neverland è frutto dell'immaginazione di chi vi si trova e di fatto uno dei temi centrali de *La isla de Nunca Jamás* è la proiezione delle fantasie individuali, spunto per affrontare la questione identitaria a livello narrativo.

Neverland però è una costruzione coloniale, materializzazione delle fantasie esotiche dei bambini inglesi, sintesi di convezioni esotiste in cui l'Altro è uno steroetipo narrativo (a partire dal linguaggio semplificato) e mai un soggetto, tratti sfruttati con ironia da Barrie.

Invece, quando Vasco arriva all'isola di Ometepe e ingerisce funghi allucinogeni, innesca la sua personale deformazione fantasmagorica dell'isola, fatta di citazioni di classici della narrativa europea: Peter Pan e il capitano Hook, il Piccolo Principe, Indiana Jones. Ciò consente a Isusi di ripensare *Peter Pan* dalla prospettiva marginale, prima rispetto all'impero coloniale spagnolo e poi al neocolonialismo statunitense: una marginalità che passa da stereotipo a ruolo di generatrice di un immaginario rinnovato, che assume alcune strategie imperialiste, a partire dalle tecniche di controllo dell'informazione e dal ricorso agli osservatori stranieri (già emerse nel primo volume), pur mantenendo intatti alcuni aspetti dell'immaginario di chi vive

in condizione di subalternità,[22] riproducendo dinamiche sociali forgiate da secoli di storia (e narrazione) coloniale; è quindi alla riscrittura, alla decostruzione e ricostituzione di certi meccanismi (narrativi) che viene delegata la revisione dell'immaginario coloniale, nel tentativo di decolonializzarlo,[23] di giungere a un effettivo spostamento di codici culturali.

All'inizio di *Río Loco* – il terzo volume –, poi, viene citato *Cuore di tenebra*, romanzo che riveste un ruolo chiave nella riflessione sul rapporto tra viaggio esotico e presa di coscienza di sé grazie al contatto con l'alterità. Isusi precisa di non aver realizzato un adattamento dell'opera di Conrad, pur condividendone l'intento di decostruzione e di ripensamento di alcuni stilemi classici della narrativa d'avventura. In entrambe le opere è messo in crisi l'immaginario dell'avventura di esplorazione, fulcro del mito eurocentrico,[24] come il viaggio all'interno di un continente (in cui ci si addentra), lungo un fiume, alla ricerca di qualcuno (Carmagnani 2011, 107, 144). Queste affinità enfatizzano lo spostamento di senso cui si deve lo slittamento della figura dell'antagonista, che non è più l'indigeno ma l'occidentale incongruente nel contesto esotico in cui si trova (107, 153), per cui il suo rapporto con l'ambiente circostante non è più di superiorità ma di distanza.

Così, nel romanzo di Isusi prende forma l'inquietudine suscitata nel personaggio dal disastro umano e ambientale provocato dalla modernità neocoloniale e dal complesso rapporto con la sua interiorità, che si rivela antitetico rispetto ai meccanismi psicologici dei tipici eroi di avventure esotiche.[25] Persino la figura della guida è ambigua e imprevedibile, se non addirittura ostile, e il protagonista non ha più il controllo della situazione

22 «La conseguente costruzione dell'Altro quale inferiore e diverso, se da una parte ha sedimentato la dicotomia tra il centro e le sue periferie consolidando la superiorità dell'Occidente in qualità di custode della civiltà e della cultura, dall'altra ha indotto nei popoli colonizzati il convincimento della propria connaturata inferiorità, favorendo l'accettazione supina del sistema di potere imposto dai colonizzatori» (Dolce 2010, 177-8).

23 «Il *writing back* nelle sue più diverse espressioni si configura come mirata strategia di decolonizzazione, dove esso implica una rilettura della storia della colonizzazione, del rapporto tra oppressori ed oppressi, della realtà dell'Altro forgiata e condizionata da visioni stereotipate e faziose delle quali sono percepibili gli strascichi ancora nel presente, un presente segnato da forme di neocolonizzazione culturale e ideologica a dispetto della sua presunta 'postcolonialità'» (Dolce 2010, 182).

24 «Il rapporto formale del romanzo di avventura esotico con il resoconto del viaggio d'esplorazione è del resto apertamente dichiarato a partire dal paratesto convenzionale, che prevede innanzi tutto una canonica carta geografica su cui viene segnalato il percorso degli eroi e che offre allo spazio narrativo una presunta verosimiglianza» (Carmagnani 2011, 109). Si pensi alla presenza delle mappe che illustrano il percorso di Vasco, all'inizio di ciascun volume, che nell'ultimo diventano una mappa turistica, sottolineando la trasformazione del modello dell'esplorazione in modello di turismo internazionale.

25 «Lo strappo aperto dall'esotismo perturbante nel solido tessuto dell'identità occidentale rifiuta questa volta di lasciarsi ricucire: privato di un salvifico nemico esterno, l'eroe si ritrova in definitiva solo di fronte al proprio cuore di tenebra» (Carmagnani 2011, 21).

che sconfina nello straniamento, nella perdita del contatto con la realtà (p.e. quando Vasco si perde nella foresta amazzonica): aggrapparsi al principio di realtà è l'espediente che consente al protagonista di non smarrirsi nella dimensione esotica, alienante e perturbante, perché divenuta distante e non più subordinata.[26] Lo spazio della crisi si trova ora all'interno del protagonista non all'esterno e, di fatto, Vasco inizia ad analizzare la propria identità, innescando la decostruzione dei topici sull'alterità che lo circonda, arrivando a vedere implodere i suoi modelli.

Nel quarto volume, infine, vengono citati due film: *Il mondo nelle mie braccia* di Raoul Walsh (1952) e il più noto *Casablanca* di Michael Curtiz (1942), dai cui eroi Vasco appare distante. I due film rimandano allo stereotipo esotista plasmato dall'immaginario europeo: una costruzione fantasiosa dell'oggetto attraverso la proiezione dei desideri del soggetto, da cui l'opera di Isusi si discosta per realizzare la decolonizzazione dell'immaginario dell'avventura, a partire dalla consapevolezza che consente di riconoscere come falsi i modelli di cui la fantasia si era nutrita: il viaggio di Vasco porta alla scoperta dell'inautenticità del mito avventuroso, innescando la crisi interiore e il conflitto tra aspirazioni e realtà nel momento in cui il profilo dell'avventuriero, frutto dell'immaginario occidentale, viene messo in discussione.

Nei quattro volumi si assiste a un percorso di crescita del protagonista, che tenta di decolonizzarsi attraversando realtà concrete di quell'America latina che è co-protagonista della storia. Ed è proprio in Amazzonia che egli giunge all'affrancamento dai miti esotici, perché è qui che cambia la sua visione del mondo: durante la permanenza nella tribù di *incontactados*, Vasco subisce una metamorfosi e la sua purificazione dagli stereotipi arriva a compimento, sfociando nella rinascita. Nel corso di una cerimonia rituale Vasco muore simbolicamente e vede se stesso rinascere e crescere altrettanto simbolicamente, in un passaggio di soglia che egli racconterà al coreografo conosciuto all'aeroporto di Rio. Questa rinascita non è ideale ma, al contrario, sancisce la decostruzione dell'immaginario occidentale e dei suoi luoghi comuni. A questo proposito lo stesso Isusi allude a due opere di Hermann Hesse, *Il lupo della steppa* e *Siddharta* (cf. Crespo 2010), incentrate sul tema della crisi interiore e sul percorso intrapreso dal personaggio per risolverla, disseminato di incontri, visioni e situazioni oniriche il cui ruolo è scardinare la concezione del mondo del protagonista per

26 Carmagnani 2011, 166: «Di fronte alla spinta della pulsione, il Super-io della morale vittoriana non basta: l'Io deve ricorrere a quello che Freud chiama il 'principio di realtà', a quella vocazione pratica all'equilibrio e al compromesso che permette di legare e far coesistere delle forze portatrici di squilibrio. Grande protagonista del romanzo di avventura ottocentesco, il principio di realtà s'incarna qui in una dimensione tecnica e funzionale che associa Marlow agli eroi pieni di risorse del romanzo di avventura, troppo indaffarati con mappe e fucili per lasciarsi andare a osservare troppo da vicino il cuore di tenebra di un'alterità che minacciava di rivelarsi non così estranea come avrebbero voluto credere».

consentirgli di rinnovarsi, come accade con il sogno allucinatorio di Vasco ne *La isla de Nunca Jamás* e nei due dialoghi con la divinità nel villaggio di indios *incontactados*. La dimensione onirica segna, così, l'approdo del protagonista a una nuova realtà grazie all'incontro con l'Altro e consente il compimento della sua evoluzione. Perché questo incontro possa verificarsi, però, il protagonista deve aver smesso i panni dell'eroe stereotipato e in questo senso la sconfitta gioca un ruolo centrale.

Ci si rende conto, allora, che il vero viaggio inizia alla fine della storia: un nuovo modo di pensare l'alterità e una nuova visione del mondo aprono la strada a un'esistenza altrettanto nuova, che qui investe alcuni aspetti cruciali della modernità. In fin dei conti, è il sincretismo la vera rinascita, la chiave di tutto.

Bibliografia

Anzaldúa, Gloria (2000). *La frontiera / La frontera*. Bari: Palomar.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (1998). *Key Concepts in Postcolonial Studies*. New York: Routledge.

Bassi, Shaul; Sirotti, Andrea (a cura di) (2010). *Gli studi postcoloniali*. Firenze: Le Lettere.

Baudrillard, Jean (2009). *L'agonia del potere*. Trad. di M. Serra. Milano: Mimesis.

Carmagnani, Paola (2011). *Luoghi di tenebra, lo spazio coloniale e il romanzo*. Roma: Aracne.

Concilio, Carmen (2010). «Architetture postcoloniali». Bassi, Sirotti 2010, 147-72.

Crespo, Borja (2010). «Entrevista a Javi de Isusi» [online]. *Guía del cómic*. URL http://www.guiadelcomic.es/javier-de-isusi/entrevista.htm (2016-01-27).

Dolce, Maria Renata (2010). «Con-test/azioni postcoloniali. Il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici». Bassi, Sirotti 2010, 173-93.

Faeti, Antonio (2002). «Figure del sogno degli eroi». Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo*, vol. 2, *Le forme*. Torino: Einaudi.

Fiorani, Flavio (2010). «Postcoloniali noi?». Bassi, Sirotti 2010, 215-31.

Isusi, Javier de (2004). *La pipa de Marcos*. Bilbao: Atisberri.

Isusi, Javier de (2009). *La isla de Nunca Jamás*. Bilbao: Astiberri.

Le Bot, Yvon; Marcos (1997). *Il sogno zapatista*. Trad. di T. Gargiulo, L. Dalla Fontana. Milano: Mondadori.

Maringelli, Claudio (2012-2013). *Decolonizzare l'avventura: 'Los viajes de Juan sin tierra'* [Tesi di Laurea]. Torino: Università degli Studi di Torino. URL http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Maringelli_tesi.pdf (2016-01-27).

Martí, José (1891). «Nuestra America» [online]. *La revista ilustrada de Nueva York*, 10 de enero. URL `http://www.analitica.com/bitblio/jmarti/nuestra_america.asp` (2016-01-21).

Martínez de Bringas, Asier (2009). «Otros códigos, otros derechos. Los pueblos indígenas ante el reto de la interculturalidad». Isusi, Javier de, *Río Loco*. Bilbao: Astiberri.

Mignolo, Walter (2002). «The Zapatista's Theoretical Revolution». *Review of the Fernand Braudel Center*, 25(3), 245-75.

Mignolo, Walter (2005). *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell.

Pratt, Hugo (2003). *Le Celtiche*. Milano: Rizzoli.

Pratt, Hugo (2009). *Favola di Venezia*. Milano: Rizzoli.

Pratt, Hugo (2003). *Le Celtiche*. Milano: Rizzoli.

Reyes, Chantal (2013). «La terra promessa». *Internazionale*, 998, 3-9 maggio, 52-4. Trad. di Andrea De Ritis. Trad. di: «'Sans terre': les lopins d'abord» [online]. *Libération*, 2 avril. URL `https://goo.gl/Fp4JFb` (2016-01-18).

Saracino, Luciano (2009). «Ometepe, realidad entre ficciones». Iusi 2009, 182-3.

Scroggs, William Oscar (1905). «William Walker and the Steamship Corporation in Nicaragua». *The American Historical Review*, 10(4), 792.

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España
editado por Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro

La novela gráfica española y la memoria recuperada

Ruben Varillas
(Independent researcher)

Abstract When the Spanish Civil War was over, the dictatorship led by General Franco started, throughout most of Spain, an intense campaign of persecution and murder against oppositional voices and excombatants from the Civil War aligned with the defeated side. In 2007, the Spanish Parliament passed the Law of Historical Memory with the aim of compensating the victims of Fascism during Franco's regime. Even though the final reach of the law was as limited as its implementation, the spirit of this failed political process has remained active in different personal artistic projects. To understand this phenomenon, it will be necessary to take a journey through the Spanish post-war comics which somehow showed the consequences of the conflict on those who were defeated in the War. At that point, it will be clear how the topic of the Historical Memory has come to form part of the rising popularity of the graphic novel due in part to works like *El arte de volar*, *Los surcos del azar* or *Un médico novato*.

Sumario 1 La Ley de la Memoria Histórica. – 2 Cómics españoles después de la Guerra. – 3 Los cómics de la Transición. – 4 *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim. El exilio de la memoria. – 5 *Los surcos del azar*, de Paco Roca. Los héroes silenciados. – 6 *Un médico novato*, de Sento. La soledad era esto. – 7 Conclusiones.

Keywords Graphic novel. Historical memory. Spanish Civil War. Antonio Altarriba. Kim. Paco Roca. Sento.

Concluida la Guerra Civil Española, el gobierno franquista en el poder llevó a cabo una política de purga y exterminio contra los supervivientes del ejército republicano derrotado y aquellos ciudadanos que habían colaborado con él o simplemente se habían mostrado desafectos hacia la causa del régimen. La historia de estos represaliados ha permanecido silenciada y 'enterrada' durante décadas en el olvido y en miles de fosas comunes. La Ley de la Memoria Histórica aprobada por el Parlamento Español en 2007 intentaba reparar y reconocer a las victimas de la Guerra Civil y el franquismo, sin embargo, su recorrido fue tan breve como el alcance de su puesta en práctica.

En nuestro estudio nos referiremos a este proceso político fallido y a cómo el espíritu de la iniciativa pervive gracias a actuaciones individuales y proyectos artísticos/culturales. Llevaremos a cabo un recorrido somero por aquellos cómics de postguerra que, de algún modo, se refirieron a los

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-5 | Submission 2016-09-07
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

efectos del conflicto sobre los derrotados de Guerra Civil, hasta llegar al auge presente de la novela gráfica. Nos centraremos en una serie cómics que abordan los efectos de la Guerra Civil y de la dictadura en el bando de los perdedores; obras como *El arte de volar*, *Los surcos del azar* o *Un médico novato*, que a su manera funcionan como ejercicios reales de recuperación de la memoria histórica.

1 La Ley de la Memoria Histórica

El 31 de octubre de 2007 el Congreso de los Diputados de España aprobó la Ley 52/2007 cuyo Proyecto de Ley había aprobado en Consejo de Ministros con anterioridad (28 de julio de 2006) el Gobierno presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, perteneciente al PSOE (Partido Socialista Obrero Español). La ley, conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica entraría en vigor definitivamente el 28 de diciembre de 2007. En su Artículo 1 se establecía el «Objeto de la Ley» en dos puntos claramente definidos:

1. La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales.
2. Mediante la presente Ley, como política pública, se pretende el fomento de los valores y principios democráticos, facilitando el conocimiento de los hechos y circunstancias acaecidos durante la Guerra civil y la Dictadura, y asegurando la preservación de los documentos relacionados con ese período histórico y depositados en archivos públicos.[1]

Con esta ley se pretendía ofrecer una retribución física y moral a aquellas personas que durante la Guerra Civil y la dictadura habían sufrido violencia, persecución y maltrato. En este sentido, el espíritu de la ley era claro y su finalidad no dejaba lugar a dudas: se trataba de reparar a las víctimas reales de la dictadura y a sus familiares, a aquellos ciudadanos que, después de la victoria del bando Nacional en la Guerra Civil, siguieron sufriendo persecuciones, torturas y asesinatos. De un modo u otro, la Ley de la Memoria Histórica ponía sobre el tapete político un tema candente

1 Ley 52/2007: Ley de la Memoria Histórica. Boletín Oficial de Estado núm. 310. Jefatura del Estado. España, 27 de diciembre de 2013. URL `https://goo.gl/2ME6Z` (2014-08-10).

dentro de la historia reciente de España: por primera vez, un gobierno español planteaba una condena tácita de los crímenes del franquismo dentro del ordenamiento jurídico nacional.

Varios de los artículos y disposiciones de la Ley iban claramente en esa dirección: el Artículo 4 incluía la «Declaración de reparación y reconocimiento personal»; en los Artículos 5-9 la Ley regulaba la cuantía de las pensiones, indemnizaciones y ayudas destinadas a las viudas, hijos, huérfanos y aquellos que sufrieron en su día privación de libertad; en sus Artículos 10-14, por su lado, el texto buscaba dotar de medidas a la Administración Pública y a los descendientes directos de las víctimas para la búsqueda de desaparecidos y fosas comunes. Asociaciones como Jueces para la Democracia[2] sitúan a España como segundo país después de Camboya en cuanto al número de desaparecidos, con una cifra superior a las 140.000 personas (como acredita el número de expedientes sobre desapariciones durante el franquismo abierto en la Audiencia Nacional).

Incluso el Comité de Desapariciones Forzadas de la ONU ha instado a España en varios discursos, mensajes y comunicados de prensa a lo largo de 2013 y 2014 a buscar a las personas desaparecidas en el menor plazo de tiempo posible.[3] Se estima que existen alrededor de 2.000 fosas comunes aún si exhumar en España, pese a que la propia Ley de la Memoria Histórica contribuyó con sus artículos 10-14 a la creación de un Mapa de Fosas, calculando la existencia y localización de otras 2.000 fosas hasta el momento:

> El Mapa, en constante actualización, contiene hasta la fecha más de 2.000 fosas existentes en el territorio español y sobre las personas allí enterradas, cuando existen datos sobre las mismas. Las fosas localizadas se clasifican en varias categorías: exhumadas, no intervenidas, desaparecidas y fosas trasladadas al Valle de los Caídos.[4]

Aunque la Ley de la Memoria Histórica continúa vigente en la actualidad, lo cierto es que la mayoría absoluta obtenida por el Partido Popular en las Elecciones Nacionales de 2011, y la llegada al poder (el 13 de diciembre de 2011) del Gobierno presidido por Mariano Rajoy, ha supuesto una congelación total de la práctica totalidad de los artículos de la Ley; que incluso ha carecido de dotación económica en los presupuestos Generales de los años 2013 y 2014.

2 Junquera, Natalia (2013). «Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria» [online]. *El País*, 9 de octubre. URL https://goo.gl/1W1wxA (2014-08-10).

3 Consejo de Derechos Humanos (2014). *Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias (Adición: Misión a España)* [online]. A/HRC/27/49/Add.1. Distrito General, 2 de julio de 2014. URL `https://goo.gl/RThg71` (2014-08-10).

4 «Mapa de fosas» [online]. *Memoria Histórica*. URL `http://www.memoriahistorica.gob.es/es-es/mapafosas/Paginas/index.aspx` (2014-08-10).

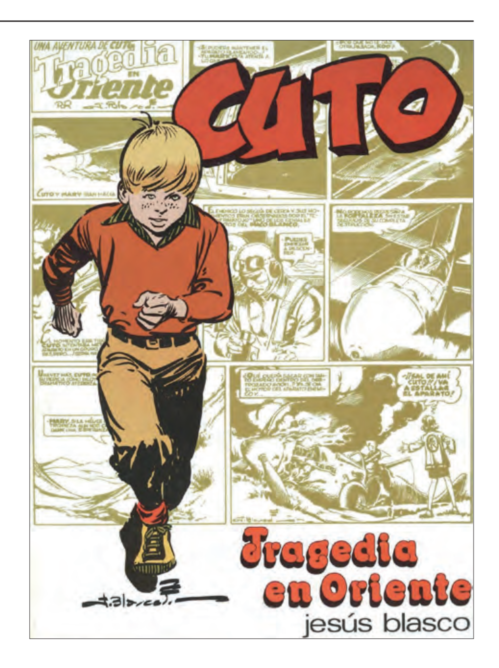


Figura 1. Blasco, Jesús (1979). *Cuto. Tragedia en Oriente*. Valencia: Colectivo 9º Arte. En 1979 se recopiló en un único volumen la historieta *Tragedia en Oriente* (que se publicó en la revista *Chicos* entre marzo de 1945 y abril de 1946), en la que Cuto se enfrentaba a un malvado dictador con ansias imperialistas

Sectores críticos con el partido gobernante achacan su falta de interés a la hora de aplicar una ley que ha contado con el apoyo de numerosas instituciones internacionales y organizaciones españolas a su ideología de centro-derecha y a las concesiones que el Partido Popular debería a sus votantes más extremistas.[5] En todo caso, el debate nunca se ha llegado a cerrar y amplios sectores de la sociedad española y víctimas del franquismo continúan reivindicando la vigencia y necesidad de una Ley que finalmente habría de cerrar algunas de las heridas y perjuicios ocasionados durante los largos años de la dictadura y su control absoluto de la vida pública.

Cada vez son más frecuentes los artículos de investigación, publicaciones, reportajes y referencias artísticas a un tema que durante muchas décadas ha permanecido silenciado por el miedo, la desidia o las omisiones intencionadas de nuestros gobernantes y administraciones. Es, el de las desapariciones y represaliados del franquismo, un debate doloroso que es y ha sido tema tabú y objeto de escarnio público por parte de ciertos sectores de la sociedad (principalmente conservadores), que incluso se

5 Este hecho, afirman sus críticos, estaría relacionado con otras decisiones políticas del Partido Popular, como la votación en contra de la Ley por parte de sus miembros durante la sesión parlamentaria en la que esta se aprobó, o con la negativa de sus representantes a condenar la Dictadura del General Franco durante todos los años de existencia del partido político.

niegan a abordarlo hoy en día bajo la eufemística coartada de «evitar abrir antiguas heridas», en contra de la recomendación de organizaciones nacionales e internacionales Pro Derechos Humanos.

Así, hemos llegado a la situación presente, en la que son organizaciones no gubernamentales y ciudadanos a título personal quienes están luchando por que las reclamaciones de la Ley de la Memoria Histórica no caigan definitivamente en el saco del olvido y la negligencia política. Entre estos ciudadanos hallamos en los últimos tiempos a un buen número de autores de cómics y contamos con numerosos y valiosos ejemplos de novelas gráficas que reivindican a las víctimas del franquismo desde la memoria.

2 Cómics españoles después de la Guerra

Los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil Española fueron un periodo de ebullición y consolidación del cómic en nuestro país. Factores como la evolución del lenguaje comicográfico (viñetas, globos, secuenciación, etc.), el éxito de las revistas, que contribuyó al nacimiento de un mercado editorial, y la importación de historias y personajes extranjeros (sobre todo norteamericanos) tuvieron como efecto la proliferación de un cómic de aventuras de calidad y la aparición de numerosos autores apreciados y disfrutados por multitud de lectores (Gual Boronat 2013, 55-9).

La Guerra Civil y los primeros años de la dictadura cambiaron sustancialmente el panorama y, durante mucho tiempo, el cómic funcionó en España como vehículo ideológico:

> en el bando franquista […] la inexistencia inicial de prensa historietística se fue supliendo con la creación de semanarios para la infancia. Así nacieron “Flecha” (1936), “Flechas” (1937) y “Pelayos” (1936) y, de la fusión de estas dos últimas en 1938, “Fechas y Pelayos”, a la que se unió en 1939 el suplemento “Maravillas”. Poco tenían que ver todas ellas con el cómic por más que se las calificara de tebeos, puesto que la mayor parte de sus páginas se destinaban a adoctrinar a la juventud española en los principios políticos del nuevo régimen con abundante literatura, y solo una pequeña porción se dedicaba a historietas de dudosa calidad – aparte de las americanas que en los primeros tiempos se introdujeron pese al nacionalismo reinante–, cuya politización fluctuaba entre un odio enfermizo a los contrarios y las simples connotaciones folklóricas. (Vázquez de Parga 1982, 426)

Sin embargo, como señala Javier Coma, junto a aquellas publicaciones adeptas a los principios ideológicos de la dictadura sujetas a una rígida censura y

autocensura,[6] surgieron también obras estimables, sobre todo dirigidas a un público infantil y juvenil; obras que, de algún modo, recuperaban el nivel de calidad de los cómics de aventuras previos a la guerra:

> fue otro semanario con protección oficial, “Chicos”, el que inauguró los movimientos creativos de los cómics españoles en la postguerra. A diferencia [de “Flechas y Pelayos”], “Chicos” eludió considerablemente la línea propagandística de los vencedores, dedicó amplio espacio a las series de narrativa dibujada, y – aunque también desde Madrid – albergó a los más importantes creadores barceloneses; en consecuencia, debe considerarse la prórroga – brillante – de la evolución acelerada durante la segunda mitad de los años treinta en una generación histórica de autores de comics bajo la influencia norteamericana. (Coma 1982, 443)

En *Chicos* se popularizaron por ejemplo las aventuras de Cuto, de Jesús Blasco. Al igual que sucedería una década más tarde con otra serie como *El Capitán Trueno*, de Víctor Mora y Ambros, Jesús Blasco optó por una suerte de audaz crítica metonímica, al situar a sus héroe en contextos lejanos y paisajes exóticos en los que indefectiblemente vivía sus heroicas gestas contra opresores orientales y tiranos de ficción en los que curiosamente el Régimen nunca se vio representado (fig. 1).

Durante los años cuarenta, varios de estos cómics consiguieron incluso colarse por las rendijas de la oficialidad y propusieron sutiles críticas a la mentalidad totalitaria imperante, gracias a las revistas y publicaciones de editoriales como *Plaza* o *Bruguera*, muchos de cuyos autores prolongaron la influencia que los cómics americanos de Milton Caniff o Alex Raymond habían tenido en nuestro país algunos años antes. Lamentablemente, a partir de 1950 el cómic realista de aventuras español cae en un proceso de estancamiento genérico que, acompañado por la deficiente estructura editorial del momento, deviene en un éxodo masivo de creadores españoles hacia otras industrias y latitudes comicográficas. Son verdaderamente ilustrativas las palabras que escribió el célebre editor Josep Toutain al respecto para uno de los volúmenes de la *Historia de los comics* (coordinada por Javier Coma):

> Al tiempo que estamos produciendo esta *Historia de los comics*, somos conscientes de lo poco que hay por contar el comic español en el espacio de tiempo que va desde 1950 a 1975 y nos entristecemos por ello. Durante esos 25 años, los grandes autores forjados antes y después de la guerra civil española, se vieron obligados a convertirse en mercenarios de editoriales extranjeras por motivos políticos y económicos.

6 Sobre la censura en el cómic español durante la dictadura, véase Dopico 2005, 21-30.

> Cabe preguntarse hoy, cual sería el bagaje del comic español actual si no se hubiera dado la fuga física o intelectual de nombres como De la Fuente, Puigmiquel, Hidalgo, Laffond, Blasco, Batet, Parras, Longarón, Ortiz, Sommer, Bielsa, González, Aldomá y hasta más de veinte nombres de artistas de primera clase. (Toutain en Vázquez de Parga 1982, 504)

También en los cuarenta, en la revista *Pulgarcito* había visto la luz *Carpanta*. La serie de Escobar escondía detrás de su naturaleza bufa un reproche a las condiciones de vida de amplios sectores de una sociedad en la que muchos ciudadanos, como le sucedía al célebre vagabundo que vivía debajo de un puente, apenas podían subsistir ante los rigores y desigualdades que imponía el régimen franquista. Así, cuando el régimen de Franco mostró síntomas de relajamiento en sus esfuerzos por adaptarse al entorno europeo (después de que se suspendieran las sanciones de la ONU contra el franquismo), los cómics humorísticos se revelaron como un excelente vehículo de sátira y crítica matizada por el mismo humorismo que constituía su naturaleza:

> La “apertura administrativa” de 1951 marcó, por lo tanto, un punto y aparte en la historia de los comics en el franquismo. Esta mutación tuvo un reflejo bien visible en el campo de los comics festivos, que ya gozaban de una sólida tradición en las publicaciones de la anteguerra. Los comics humorísticos ofrecían la ventaja de ser un género dirigido a un mercado menos específico que el de las aventuras infantiles o juveniles, el femenino, etc. […] la aparente trivialidad del humorismo permitió que la censura oficial tolerara o subestimara los contenidos críticos que fueron frecuentes en este género, como sátiras agudas de la vida cotidiana, y que conectaron fácilmente con las expectativas, frustraciones y sensibilidad de los sufridos ciudadanos de aquellos años difíciles. (Gubern 1982, 478)

Entre 1950 y 1960 son numerosos los ejemplos de cómics humorísticos que, detrás de su aparente dulcificación amable de la vida tradicional hispana, esconden una crítica mordaz y ácida hacia muchos de los valores políticos, sociales y familiares defendidos a Biblia y espada por la autocracia en el poder. Dibujantes como Marino Benejam con *La familia Ulises*,[7] Guillermo Cifré y su *El reporter Tribulete, que en todas partes se mete* o Manuel Vázquez, autor de *Las Hermanas Gilda* y *La familia Cebolleta*,[8]

7 Benejam era una de las estrellas de la publicación TBO, junto a nombres ya clásicos del cómic español, como Opisso o Coll.

8 Estos tres últimos llevaron a cabo su crítica humorística desde las páginas de la revista *Pulgarcito*, perteneciente a la Editorial Bruguera; según Román Gubern, «un modelo de

contribuyeron a desmontar la mitología idealizada del franquismo y a elaborar un inteligente ataque contra la ortodoxia ultraconservadora y el integrismo católico del régimen; todo ello gracias a algo tan sencillo como la ridiculización y la reducción al absurdo de las situaciones cotidianas derivadas del control absoluto de las esferas privadas y públicas del país que llevaba a cabo la dictadura.[9]

Vemos como, en los años centrales de la dictadura, el cómic humorístico permitió que las viñetas desbordaran el nicho de lectores infantiles y juveniles, para favorecer que lectores adultos se solazaran en unas páginas que detrás del simple «entretenimiento euforizante», que anunciaban sus personajes caricaturescos, funcionaban «en muchos casos como exorcismo social o como ajuste de cuentas en la constelación del imaginario colectivo del sufrido pueblo español, sometido a las privaciones por la dictadura» (Gubern 1982, 483).

Encontramos incluso ejemplos de revista, como la madrileña *La Codorniz,*[10] cuyos contenidos estaban expresamente dirigidos a un público adulto; no sorprende que en su recorrido editorial *La Codorniz* se topará en numerosas ocasiones con la censura franquista, sobre todo durante su segunda etapa, el periodo en el que estuvo dirigida por Álvaro de Laiglesia (1944-71).

3 Los cómics de la Transición

La Codorniz fue el precedente directo de algunas de las revistas satíricas más importantes del tardofranquismo y la Transición, revistas como *Hermano Lobo*, *El Papus* o *El Jueves* (que aún continúa en nuestros días).[11]

revista satírica que señaló un hito en la historia de las publicaciones festivas españolas» (1982, 480).

9 Óscar Gual Boronat enumera algunos de los personajes que componen este peculiar paisanaje de los tebeos españoles durante la época: «Héroes y antihéroes nacidos en un escenario de necesidad (mendigos, pedigüeños, vagabundos, niños protagonistas sin tutor conocido, nobles venidos a menos), de represión (asalariados, empleados, criados), de apariencia (señoronas preocupadas por el qué dirán, mindundis dedicados a ascender socialmente) y de violencia (detectives sin escrúpulos, guerreros sanguinarios, pistoleros, piratas). La enorme presión legal, restrictiva, sumada a la imposibilidad por parte de los dibujantes de desprenderse de su entorno dio, sin embargo, como resultado un rico elenco de protagonistas que cuajó rápidamente entre un público deseoso de evadirse» (2013, 62-3).

10 En 1941, *La Codorniz* toma el testigo de *La Ametralladora*, que se había publicado durante la guerra en el bando nacional. Su director Miguel Mihura cambió el espíritu de la publicación y sumó sus esfuerzos al talento de dibujantes como Tono o Enrique Herreros. A partir de 1970, por las páginas de *La Codorniz* pasaron nombre esenciales del humor español, autores como Rafael Azcona, Gila, Perich, Andrés Rábago, Forges o Antonio Mingote.

11 En todo caso, el contenido de estas revistas no se limitaba exclusivamente al cómic y en sus páginas se encerraban largos artículos de opinión, así como reportajes de diverso tipo, eso sí, sin perder casi nunca el espíritu crítico que constituía su razón de ser.

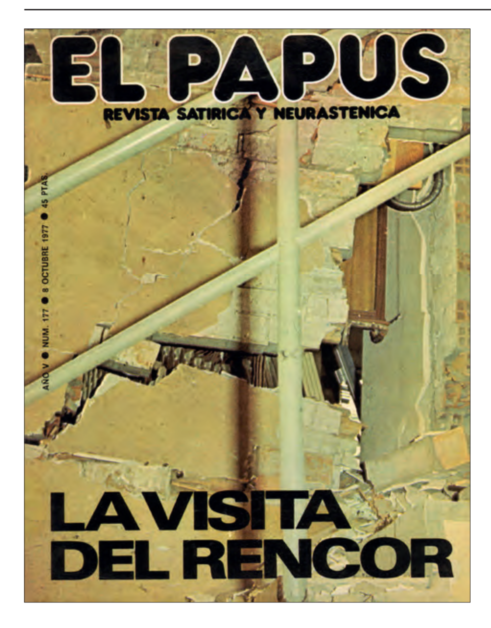


Figura 2. *El Papus*, 177, octubre 1977. Barcelona: Editorial Amaika. El 20 de septiembre de 1977 la redacción de *El Papus* sufrió un atentado por parte de terroristas de extrema derecha en el que murió asesinado Juan Peñalver, el conserje de la revista. Esta es la portada del número 177 de la revista, publicada el 9 de octubre

El humor satírico fue una de las vías críticas y reivindicativas esenciales durante los años previos a la democracia. Algunas de las publicaciones más importantes y trasgresoras, como *El Papus*, recibieron constantes amenazas y llegaron a sufrir atentados con víctimas mortales por parte del terrorismo ultraderechista (fig. 2) (cf. Lladó 2001, 17-25).

Un caso aparte es la aparición a comienzos de los años setenta de una prensa contracultural que, inspirada por el espíritu de los autores del *underground* estadounidense, los Robert Crumb, Gilbert Shelton o Spain Rodríguez (cuyos trabajos empezaban a ser conocidos en nuestro país), adoptó una actitud trasgresora y antisistema. Revistas de *comix* como *El Rrollo enmascarado* son el germen de posteriores publicaciones *underground* españolas, y en ellas crecen algunos de los autores más críticos y corrosivos del cómic nacional de los años setenta y ochenta: tenemos en mente los nombres de pioneros de la contracultura comicográfica, creadores como Nazario, Mariscal o Max.[12]

En el libro *Historias rotas. La guerra del 36 en el cómic*, Pepe Gálvez y Norman Fernández se refieren sobre todo a aquellos autores y tebeos que, una vez concluida la dictadura, intentaron acercarse a las víctimas de tan oscuro periodo. Matizan:

12 Para profundizar en el nacimiento del grupo del Rrollo y las publicaciones surgidas a su alrededor, recomendamos la lectura de Dopico 2005, 48-90.

> A diferencia de las letras con sus Aub, Ayala, Cernuda, León Felipe o María Zambrano, no existió nunca [...] una historieta del exilio. Sea como fuere, tras el fin de la dictadura, se produce una reactivación de la cultura popular, la historieta tuvo su boom seguido de su bluff y una muy pequeña parte de ella trató sobre ese periodo de nuestro pasado. Sin embargo, lo cierto es que un porcentaje significativo de esos relatos se han realizado fuera de España y, algunos de ellos, siguen sin publicarse aquí. (Gálvaz, Fernández 2006, 7)

Tras la muerte de Franco en 1975, muchos artistas y creadores asumen el final inminente de la dictadura y se aventuran a ejercicio comprometido a favor de las libertades y la democracia. Gálvez y Fernández mencionan a dibujantes como Hernández Palacios (*Eloy*, *Río Manzanares*, *Euskadi en llamas*), Felipe Hernández Cava o Víctor Mora; y a autores extranjeros tan relevantes como Spain Rodríguez, con *Sangre y cielo* (1978) y *Durruti* (1979), o el italiano Vittorio Giardino y su serie *¡No pasarán!* (2000-2007).

En una fecha tan temprana como 1977, el dibujante Carlos Giménez, uno de los autores esenciales del cómic español, publica la primera edición de su serie *Paracuellos*. Desde que se mudara a Barcelona a comienzos de los años sesenta, Giménez llevaba trabajando para editoriales como Toutain[13] en tebeos satíricos y de aventuras; sin embargo, no es hasta la llegada de la Transición española cuando su obra adopta un aire comprometido y autobiográfico en el que el autor muestra con enorme franqueza y honestidad crítica, pero sin abandonar el humorismo, su más profundo desprecio hacia los años de la dictadura y sus consecuencias sociales.

Trabajos como *Paracuellos* (1977-99) o *Auxilio Social*, en los que Carlos Giménez relataba sus penosos años de infancia en diferentes colegios de Auxilio Social, son ya clásicos de la historieta española. Posteriormente, realizaría cómics aún más abiertamente críticos con el régimen, como *España, una, grande y libre* (1978),[14] *Barrio* (1977-2006) o *36-39 Malos Tiempos* (2007).

Ya en los años ochenta (momento en que se produce la crisis editorial de las revistas y del cómic español en general) y hasta entrado el siglo XXI, las referencias a la Guerra Civil, la Dictadura y sus consecuencias son cada vez menos frecuente en las páginas de los cómics españoles y

13 Una época cuyas vivencias recoge el propio autor de forma autobiográfica en su serie *Los profesionales* (1982-1987).

14 Algunos de los episodios de este trabajo (con guión de Ivá en muchos casos) aparecieron publicados de forma seriada en la revista *El Papus* y se recopilaron en tres volúmenes (*¡España una...!*, *¡España grande...!* y *¡España libre...!*), antes de su compilación definitiva en un único álbum.

cuando se mencionan, se hace de forma tangencial.[15] Gálvez y Fernández encuentran una justificación parcial en el hecho de que

> estemos hablando de una generación de creadores que no han vivido en primera persona ni la propia guerra – como es lógico –, ni el efecto que tuvo el resultado de ésta en la sociedad española durante más de cuatro décadas: les habría tocado crecer en esa etapa de *ley de punto final* y *pacto de silencio* sobreentendidas y de aparente obligado cumplimiento que se dio en llamar *Transición*. (Gálvaz, Fernández 2006, 30)

Este hecho explicaría en buena medida la tesis principal de estas páginas: la Ley de la Memoria Histórica surge en un momento de madurez democrática en el que la sociedad española está particularmente sensibilizada con los efectos de las dictaduras y las agresiones contra los Derechos Humanos. Podría interpretarse también que la aprobación de la Ley en 2007 (incluimos también los meses de su gestación) y su posterior entrada en suspensión, han tenido un efecto estimulante y dinamizador en la cultura española, y en el cómic en particular, que ha concluido en la publicación casi simultánea de numerosos trabajos con un denominador común: la reivindicación de la memoria en pos de una restauración moral e intelectual de los damnificados del franquismo; la reapertura de un debate 'incómodo' para algunos sectores sociales creó el caldo de cultivo ideal, un clima editorial y un acicate autoral, que ha devenido en la gestación y publicación de obras protagonizadas o centradas en torno a los derrotados del franquismo. No estamos hablando de oportunismo creativo o editorial, sino de la excitación de un interés por nuestro pasado que parecía abotargado e institucionalmente silenciado.

4 *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim. El exilio de la memoria

Para parte de la crítica, *El arte de volar*[16] es uno de los cómics más importante que se ha publicado en España en las últimas décadas. Su

15 Con excepciones lógicas y puntuales, como las que encontramos en los guiones de Felipe Hernández Cava para numerosos autores; o en obras como la muy interesante *Un largo silencio* (1998), de Miguel Gallardo, en la que el autor nos relata la vida de Francisco Gallardo, su padre, sus vivencias en el ejército republicano y las secuelas que la participación en la guerra dejaron en él.

16 El siguiente texto se público con ligeras modificaciones en el blog personal del autor: Varillas, Rubén (2014). «*El arte de volar*, de Altarriba y Kim. El enterrador honesto» [online]. *Little Nemo's Kat*, 27 de abril. URL `http://littlenemoskat.blogspot.com.es/2010/04/el-arte-de-volar-de-altarriba-y-kim-el.html` (2014-09-03).

cosecha de galardones y reconocimientos incluyen los premios a mejor obra, mejor guión y mejor dibujo de autor español en la 28ª edición del Salón del Cómic de Barcelona, los Premios de la Crítica al mejor guionista nacional y a la mejor obra nacional o el Premio Nacional del Cómic de 2010.

En *El arte de volar*, Antonio Altarriba reparte naipes en el complicado tapete de la biografía histórica: la de su padre, uno de tantos perdedores de la Guerra Civil Española. Lo hace con convicción y buenas dosis de verdad, de esa verdad que escuece y que al lector sensible le puede resultar dolorosa por lo directo de su exposición. Porque este cómic es tan revelador, tan parco en excusas, que las páginas de su crudo (por naturalistas) relato no entienden de consideraciones personales o matizaciones ficcionales.

Altarriba, ya lo hemos dicho, narra la historia de su padre, literalmente, de principio a fin. Lo hace en un relato en primera persona, ejerciendo el derecho a la simbiosis que asiste al vástago con conocimiento de causa, el hijo que es el padre. Después de años de investigación, documentación y charlas interminables con su progenitor, el guionista ejerce su autoridad para revivir y sentir una vida ajena que, en realidad, es parte de la suya. La historia comienza con un salto al vacío («Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001»). En el lento descenso hacia el comienzo de todo, se gesta el relato analéptico, se rellenan los huecos vitales y se construye la historia de *El arte de volar*: cada uno de los cuatro capítulos que componen su historia se cobija, simbólicamente, en esa caída y revela una etapa en la vida del protagonista.

«3ª Planta 1910-1931. El coche de madera» cuenta los años de infancia de Antonio Altarriba Lope, el padre del guionista, en el pueblo zaragozano de Peñaflor. Se describen las penurias de la vida rural en un entorno social atenazado por la falta de expectativas, una alfabetización escasa, una moral religiosa castradora y los rigores infinitos del trabajo agrícola. Se nos habla de la dificultad de escapar a tu destino cuando este ha sido escrito de antemano y de cómo en España la Guerra Civil apareció de la nada, como un fantasma que de pronto lo engulló todo y enfrentó a todos, cambiando vidas, destinos y tradiciones.

«Las alpargatas de Durruti» que subtitulan el siguiente capítulo («2ª Planta 1949-1985») son un *Leitmotif* y un símbolo de la contienda y la posterior derrota que sufrió el bando republicano, los representantes del gobierno electo que fue derrocado por el alzamiento de Franco. El relato de un perdedor siempre se viste de amargura, sobre todo cuando el final es bien sabido por todos, por el lector y, seguramente, por los mismos personajes en muchos momentos de su carrera ciega contra el fascismo y los Messershmitt Bf 109 nazis que ayudaron a Franco a ganar la batalla. El protagonista se siente tan perdido y desconcertado ante la inercia de su propia vida, como seguro de hallarse en el lado correcto de la partida. En «Las alpargatas de Durruti» asistimos a la crónica detallada de la derrota y al relato desasosegante del exilio al que muchos españoles se vieron



Figura 3. Altarriba, Antonio; Kim (2009). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent. El retorno de los derrotados implicó en casi todos los caso una rendición en toda regla. Una 'adhesión incondicional al régimen' que, como no podía ser de otro modo, provocó que muchos españoles vivieran una existencia basada en el engaño y condujo a secuelas vitales irreparables

abocados por no estar en la orilla 'correcta' del río; todo ello visto desde los ojos de un joven que en realidad careció de juventud.

La de «1ª Planta 1949-1985. Galletas amargas» es una caída en toda regla: la que demuestra la asunción del fracaso, la vuelta a la que fue tu casa, la derrota definitiva y la renuncia a los valores propios (fig. 3). Cuando Altarriba regresa a España desde su exilio francés, lo hace como un lacayo al servicio de todo aquello contra lo que había luchado. En este capítulo se describen los años adultos del protagonista, así como la paradoja que surge entre la normalidad social (el trabajo, el matrimonio, los hijos) y el infierno personal.

Toda caída termina en el pavimento («Suelo 1985-2001. La madriguera del topo»). En este caso, el suelo tiene forma de asilo y el golpe final se llama vejez. El dolor del fracaso (personal, político, existencial) baña estas páginas, algunas de las planchas más devastadoramente amargas que ha escrito el cómic en este país.

Kim colabora esencialmente a este ejercicio de tragedia y verdad con un dibujo sobrio, lleno de grises y rico en matices. Una caricatura estilizada que rezuma verismo y que, de forma asombrosamente detallista, recrea las imágenes de esos años como si realmente se hubiera alimentado de ellos. La simbiosis entre el texto y la imagen está tan bien lograda que parece que hubiera sido el mismo Altarriba quien hubiera estado dibujando su

historia día a día, mientras renegaba del campo, trabajaba de repartidor en Zaragoza, distribuía correspondencia en el frente, ayudaba a sus anfitriones en la campiña francesa, hacía galletas en su poco pródigo regreso o se moría de pena en el asilo. La de Kim es una línea clara llena de sombras y texturas: el tacto de la pana, el terrón de tierra que cruje con las pisadas, el polvo del carbón que se nos queda en las manos… Imágenes ásperas para una vida espinosa.

Dicho lo cual, *El arte de volar* es, en realidad, una excusa biográfica o, dicho de otro modo, es mucho más que una biografía.

Hablábamos en las primeras líneas de este ensayo de los obstáculos que las instituciones españolas (sobre todo en aquellos momentos en que el poder ha estado en manos de un gobierno de derechas) han planteado al desarrollo de la Ley de la Memoria Histórica. En el *Arte de volar*, Altarriba y Kim se posicionan de forma diáfana del lado de aquellos ciudadanos españoles que se vieron obligados a huir de su país después de la Guerra Civil, para regresar después como desposeídos y 'siervos' de los vencedores; o del lado de aquellos otros que en la actualidad intentan cerrar la puerta de su pasado con un acto simple y ritual como es el enterramiento de los muertos, frente a quienes hablan de remover la historia en términos críticos o desde el distanciamiento cínico. En este sentido, el cómic tiene un efecto balsámico entre las víctimas y les ayuda a enterrar parte de ese pasado que la oficialidad no les deja tocar. No funciona desde el revanchismo, sin embargo, sino todo lo contrario: el único verdugo y la única víctima que habita las páginas de *El arte de volar* es su propio protagonista, Antonio Altarriba Lope, trasunto y metáfora de todo un país, igualmente víctima y verdugo en su propia tragedia. No extraña entonces que esta obra haya tenido efectos analgésicos entre buena parte de sus lectores.

5 *Los surcos del azar*, de Paco Roca. Los héroes silenciados

«¿Para qué llamar caminos | a los surcos del azar?… | Todo el que camina anda, | como Jesús, sobre el mar» recitaba Antonio Machado en la segunda estrofa de «Proverbios y Cantares», en sus *Campos de Castilla*.

El mismo Machado sería uno de los miles de españoles que el 22 de enero 1939 se vieron en la obligación de abandonar el país ante la inminente ocupación de Barcelona por parte de las tropas falangistas. Un mes después el poeta moriría en la villa francesa de Colliure.

En una escena de *Los surcos del azar*, de Paco Roca, aparece reflejada la penosa huida de Machado, sometido a la lluvia y el frío, y rodeado de una multitud de españoles escapando del horror en dirección a la nada (fig. 4). Son estas viñetas una metáfora poderosa del libro de Paco Roca y de las intenciones que éste encierra, ya que *Los surcos del azar nos habla*,



Figura 4. Roca, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri. Antonio Machado salió de España en enero de 1939 por Villadasens. Después de un viaje extenuante, moriría en la ciudad francesa de Colliure el 22 de febrero

precisamente, del exilio, de la huida desesperada que cientos de miles de españoles tuvieron que afrontar cuando las huestes franquistas llegaron al poder y establecieron su régimen dictatorial.

El autor valenciano describe con objetividad histórica las diferentes salidas que adoptaron los vencidos: se hace mención a aquellos que esperaron vanamente a los escasos «buques de la esperanza» que habían de sacarlos por mar desde el puerto de Valencia; se menciona a los más de 400.000 hombres, mujeres y niños que huyeron cruzando la frontera francesa para terminar en campos de concentración, siendo explotados como mano de obra forzada o viéndose forzados a alistarse en la Legión Extranjera; por último, en el cómic se nos habla de aquellos exiliados que, desde puertos como Cartagena, llegaron a las colonias francesas del norte de África (Argelia y Túnez, especialmente); muchos de estos últimos exiliados terminaron también en campos de concentración y campos de castigo. Miguel Campos, el protagonista de *Los surcos del azar* fue uno de ellos.

Se trata de un personaje ficcional trasunto de una persona real, un combatiente de la resistencia republicana: Miguel Ruiz. En un ejercicio narrativo lleno de interés, Paco Roca plantea su obra como una falsa entrevista en la que él mismo se desplaza a Francia al encuentro de uno de los supervivientes de aquella Novena Compañía a las órdenes del General Le Clerc, que el 24 de agosto de 1944 serían los primeros en entrar en París

para certificar la derrota nazi. Aquella compañía bajo el mando del capitán Dronne estaba formada en un 70 por ciento por soldados republicanos españoles y los tanques y carros de combate que conducían tenían nombres como Madrid, Guernica o Guadalajara. Miguel Ruiz (Miguel Campos en el cómic) iba en uno de aquellos tanques.

A través de los testimonios del anciano superviviente, Roca reconstruye el itinerario de aquellos combatientes republicanos (muchos de ellos con menos de veinte años) que llegaron a Orán y, después de muchas penurias, adiestramiento y batallas, terminaron por convertirse en los «héroes invisibles» de la Gran Guerra. Unos héroes que una vez concluido el conflicto no tenían casa a la que regresar, ni familia o seres queridos con los que reencontrarse. Los nombres de casi todos ellos han permanecido relegados en el olvido hasta fechas recientes, silenciados por las autoridades francesas que prefirieron obviar su papel fundamental en la victoria final, ignorados por su propio país, el mismo que les había obligado a huir de su casa y, finalmente, borrados de la Historia, como unos parias idealistas que nunca vieron su sueño final convertido en realidad.

De hecho, el mérito de Paco Roca es el de la reivindicación de la memoria. En un riguroso ejercicio de reconstrucción histórica, el dibujante y guionista lleva a cabo una minuciosa restauración visual de las diferentes etapas que vivieron muchos exiliados españoles y, a través de la voz de Miguel Ruiz, alias Miguel Campos, vivimos y escuchamos en primera persona las penas del olvido y el dolor impotente de la derrota.

Curiosamente, una de las pocas concesiones ficcionales de *Los surcos del azar* recae en la construcción de su propio personaje principal. Después de la entrada de La Nueve en París se perdió el rastro histórico de Miguel Ruiz. Seguramente, no hubiéramos vuelto a saber de él si un artista como Paco Roca no hubiera decidido resucitar su figura para permitirle que nos contara su propia historia, la Historia que a muchos como él les tocó vivir.

6 *Un médico novato*, de Sento. La soledad era esto

En el capítulo cuarto de *Historias rotas* («La vida en la retaguardia»), Gálvez y Fernández analizan la participación de las mujeres en la guerra, no solo desde su participación activa en el frente bélico, sino como garantes «del mantenimiento de la cohesión familiar en épocas difíciles y de ausencia del padre». En muchos casos, las mujeres cubrían la ausencia paterna a la hora de garantizar el sustento de la prole, pero, en muchos casos, actuaban también:

> para salvar al marido de la cárcel, condena de muerte o campo de prisioneros. Ellas recogen firmas de *personas de bien* – o sea, adictos al régimen – y si ello no es suficiente, movilizan, solas o a través de la familia



Figura 5. Sento (2013). *Un médico novato*. Madrid: Ediciones Sins Entido. Acabada la Guerra Civil, el régimen franquista comenzó una política de 'depuración' y exterminio. 'Paseo' o 'paseíllo' eran los eufemismos empleados para los fusilamientos a los que, sin juicio previo, sometió el franquismo a muchos de los ciudadanos españoles desafectos a la dictadura (o sospechosos de serlo). Normalmente, los asesinatos tenían lugar de noche y los cadáveres de los represaliados eran arrojados a fosas comunes en parajes cercanos al lugar del crimen

> o de amistades, los contactos con influencia suficiente para resolver la situación de sus maridos. (Gálvez, Fernández 2006, 41)

Se hace referencia en el estudio a *Soledad*, la serie que Tito (Tiburcio de la Llave) publicó en Francia entre 1987 y 1998 dividida en seis volúmenes. Ese es también uno de los temas que encontramos en las páginas de *Un médico novato*, el cómic de Sento Llobell de 2013.[17]

El cómic del dibujante valenciano se centra en la biografía real de Pablo Uriel, un joven soriano licenciado en medicina que, en su primer destino laboral como médico sustituto, es enviado a un pequeño pueblo de La Rioja durante el verano de 1936. Allí, el joven doctor atenderá y establecerá una relación de confianza con sus pacientes, al mismo tiempo que vive el Alzamiento Nacional y el comienzo de la Guerra Civil Española.

En las páginas de *Un médico novato* asistimos a la reconstrucción biográfica y documentada de las vivencias de Uriel durante el conflicto y en los años inmediatamente posteriores al mismo: descubrimos el posicionamiento ideológico progresista republicano de su familia (de forma especialmente activa por parte de sus hermanos) y presenciamos la caída en desgracia del protagonista, sus padres y sus hermanos en el momento en que el franquismo alcanza el poder.

Uriel sufrirá el hostigamiento de los sectores sociales y militares adscritos al régimen y, finalmente, acabará en prisión, después de recibir las noticias del asesinato de su hermano. En este punto, Sento se embarca en un ejercicio de rememoración angustiosa de los largos días de cautiverio de Pablo Uriel, pero también de los denodados esfuerzos por parte de su madre y hermanas para conseguir sacarle de prisión. Se trata, entonces, de un doble esfuerzo de reivindicación: el de la víctima y el de sus familiares.

El lector es testigo de la tortura psicológica que se ejercía sobre los prisioneros franquistas y de su incertidumbre ante el presentimiento de una muerte inminente. El joven cautivo protagonista asiste impotente a la desaparición paulatina de sus compañeros de presidio, después de cada nefando «paseíllo» nocturno. Los dibujos de Sento nos muestran con crudos tonos grises las condiciones insalubres de las cárceles franquistas, las ejecuciones masivas y los posteriores enterramientos en anónimas fosas comunes (fig. 5) y el desconsuelo de unos familiares que, en muchos casos, desconocían no ya la acusación bajo la que sus hijos y maridos habían sido arrestados, sino incluso el paradero de los mismos.

17 Para documentar su trabajo, Sento ha recurrido a documentos manuscritos e impresos, material fotográfico y, sobre todo, a las memorias del propio Pablo Uriel (*No se fusila en domingo*), que publicó la editorial Pre-Textos en 2005 gracias a los esfuerzos de su hija; a la sazón, pareja actual del propio Sento.

7 Conclusiones

Hemos limitado el presente estudio al análisis y referencia somera a *El arte de volar*, *Los surcos del azar* y *Un médico novato*, tres obras referenciales de la reciente novela gráfica española; sin embargo, no son las únicas, ni mucho menos, que refrendan la tesis de estas páginas: en fechas recientes, se ha creado una atmósfera social y un ambiente editorial y creativo que avanza en la línea de reivindicar a las víctimas de la Guerra Civil y los años posteriores de dictadura.

No queremos decir que los autores implicados en este proceso de desagravio y restitución realizaran sus cómics movidos por un interés político común o una causa ideológica adscrita a o derivada de un proceso legislativo concreto, sino que la situación histórica y coyuntural en la que se promulgó esta ley a favor de la recuperación de la Memoria Histórica nacía de un sentimiento colectivo y de la creencia de que la democracia española había alcanzado una madurez social y política suficiente como para poder mirar al pasado con una visión objetiva y sin temor a levantar agravios. En este sentido, tanto la ley como las novelas gráficas que nos ocupan estarían ligados en primera instancia a ese mismo esfuerzo colectivo. Así, pese a que la interrupción del proceso político parezca contradecir lo aquí señalado, lo cierto es que el mundo de la cultura y el surgimiento constante de iniciativas sociales en la misma dirección, nos llevan a pensar que una buena parte de la sociedad española está más preparada que sus instituciones a la hora de satisfacer sus deudas históricas con los represaliados del franquismo y de restañar heridas pretéritas.

Por eso, aunque no lo hayamos hecho hasta ahora, queremos cerrar estás páginas con la mención a algunos autores y cómics españoles recientes que también podrían haber aparecido en ellas. Nos referimos a obras como: *50 años no es nada* (2006), de Juan Luis Iglesias y Olga Carmona Peral; *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García y Fidel Martínez; *Primavera tricolor* (2006), de Carles Santamaría & Pepe Farruqo; *Nuestra Guerra Civil* (2006), que incluye a autores como Felipe Hernández Cava, Laura o Josep María Beroy; *Las serpientes ciegas* (2008), de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí; *El ángel de la retirada* (2010), de Paco Roca y Serguei Dounovetz; *Mil vidas más. Miguel Núñez* (2010), de Gálvez, A. López y Mundet; *Nuevas Hazañas Bélicas* (2011-2012), dibujadas por varios autores sobre guiones de Hernán Migoya; *El pico de los cuervos. Matar a Franco* (2013), de Mikel Begoña e Iñaket.

Bibliografía

Coma, Javier (coord.) (1982-1983). *Historia de los comics*. 4 vols. Barcelona: Toutain Editor.

Coma, Javier (1982). «Sobre las cenizas ardientes de la Guerra Civil». Coma 1982-1983, vol. 2, 443-8.

Dopico, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Gálvaz, Pepe; Fernández, Norman (2006). *Historias rotas. La guerra del 36 en el cómic*. Gijón: A Quemarropa.

Gual Boronat, Óscar (2013). *Viñetas de posguerra*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Gubern, Román (1982). «La edad de oro de las historietas cómicas. La explosión satírica y la evasión humorística bajo la dictadura franquista». Coma 1982-1983, vol. 2, 477-84.

Guiral, Antoni (dir. y coord.) (2007-2013). *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*. 10 vols. Barcelona: Panini Comics.

Lladó, Francesca (2001). *Los cómics de la Transición*. Barcelona: Ediciones Glénat; Universitat de les Illes Balears. Colección Viñetas 3.

Martín, Antonio (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Merino, Ana (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Signo e Imagen 74.

Vázquez de Parga, Rafael (1982). «Primeras experiencias del cómic español». Coma 1982-1983, vol. 2, 421-6.

Vázquez de Parga, Rafael (1982). «Grandeza y servidumbre de los cuadernos de aventuras». Coma 1982-1983, vol. 2, 497-504.

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España
editado por Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro

Da *Lucky, el intrépido* a *Sor Vampiria*
Jesús Franco regista a fumetti

Francesco Cesari
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract As a voracious comics reader since his childhood, spent in a catholic and francoist Spain, Jesús Franco has always been a fortified supporter of the equal artistic dignity between comic language and literature. Comic is, together with music (above all jazz) and erotism, one of the cornerstone, from the end of the fifties to his death (2nd April 2013), around which he developed an eccentric, anarchic, incorrect, frenetic, overflowing cinema (more than 180 titles; a number which is more in keeping with a comics series than with an orthodox filmography). This paper investigates the sense of this passion and the narrative and iconographic results of this practice.

Keywords Jesús Franco. Cinema. Spanish cinema. Comics.

Musica (soprattutto il jazz degli anni Quaranta e Cinquanta) e fumetto sono i due amori che, accanto al cinema, hanno accompagnato tutta la vita di Jesús/Jess Franco e tutta la durata della sua attività creativa di cineasta instancabile e irriducibile, autore di quasi 200 pellicole. Il fumetto compare già a pagina 2 delle *Memorias de tío Jess*, la sua autobiografia uscita nel 2004. Il ricordo è lontano: siamo nei primi anni della dittatura di Francisco Franco e il piccolo Jesús si reca a far visita in carcere al fidanzato della sorella, il filosofo Julián Marías:

> Un día, por no se sabe qué coño de fiesta del «glorioso alzamiento», permitieron que los niños visitaran a sus parientes reclusos, y allí llegué yo, completamente acojonado, con un chusco y una carta. A pesar de que yo era un enano escuálido y *mequetréfico*, fui meticulosamente cacheado antes de entrar en un sótano enrejado donde se hacinaba, como en el metro a hora punta, casi un centenar de hombres tan acojonados como yo. Y allí estaba Julián: flaco, sucio, pero lleno de esa dignidad de castellano viejo. Yo le di el pan y la carta y le dije que Lola estaba bien y le mandaba besos, y él me pidió que le dijera a ella más o menos lo mismo. Los afortunados visitantes no llegábamos a la docena, y los hombres que estaban a nuestro alrededor, sentados en el puto suelo o de pie, agarrados a la verja, me miraban con envidia, por visitar al novio de una hermana, al que yo no conocía, casi. Aquella visita y las

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-6 | Submission 2016-10-06
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

> dos o tres que la siguieron, sobriamente patéticas, me sirvieron para dejar de odiar, o al menos para odiar menos, a aquel novio pijo y pedante de Lolita, que no quería que yo leyera los tebeos de El Hombre Enmascarado, Roberto Alcázar o Tarzán, sino Taras Bulba, Tartarín de Tarascón, Platero y yo, u otras mariconadas por el estilo. El no tenía autoridad para prohibirme nada, pero le comía el coco a mi hermana que, simplemente, me los quitaba.
>
> Creo que ésta fue la primera censura que sufrí en mi existencia, al menos directamente. Yo era demasiado crío para entender que todo estaba manipulado, censurado, en aquel mundo cerrado que me rodeaba, y que la puñetera censura estético-educativa que yo sufría era, al menos, bienintencionada, aunque no por eso menos obtusa e ineficaz. Aprendí a fingir, a mentir. Escondía mis tebeos cuando oía a mi hermana o a Julián venir hacia mi cuarto. Yo tenía siempre al alcance de la mano Cuento de Navidad, de Dickens, y cuando mi puerta se abría, yo aparecía enfrascado en su lectura. (Franco 2004, 2-3)

A tanti anni di distanza, dunque, il Franco ultrasettantenne rivendica ancora quel diritto ad essere bambino e a dedicarsi a letture da bambino.

L'amore per il fumetto ha ricadute molteplici sulla sua produzione cinematografica, incidendo a vari livelli narrativi ed estetici. Il più lampante, e insieme il più effimero, è la presenza di testi scritti entro le canoniche nuvolette. Il primo esempio si trova in alcune scene di *Lucky, el intrépido* (1967), come nell'episodio in cui il protagonista, supereroe dei fumetti con una L stampata sul petto, seduce una gerarca dell'Albania comunista. Le effusioni della strana coppia, in pseudoalbanese e sullo sfondo di gigantografie di Marx e Mao Tse-Tung, sono affidate per l'appunto a una serie di nuvolette.

Molti anni dopo, nel mezzo dei titoli di testa di *Bangkok, cita con la muerte* (1985), rara incursione dell'eclettico regista entro il cinema di arti marziali, ciascun personaggio si presenta al pubblico attraverso una frase scritta a mano entro una nuvoletta: «Yo soy Malko el malvado playboy», «Yo soy Marta la joven heredera», «Yo soy Flanagan (el milionario)», «Yo soy Aminia la bella siamesa», «Yo soy Riao Carrara el pendeciero galán», «¡Yo soy el famoso Panama Joe!»; finché il colpo di rivoltella di quest'ultimo è visualizzato da una grandioso «¡¡¡BANG!!!». Infine, il procedimento ricorre in modo massivo in *El infierno virtual del doctor Wong* (1998), pellicola porno-demenziale in cui il regista veste i panni del fratello povero (ma libero da diritti d'autore) del ben più noto dottor Fu Manchu, il personaggio creato dalla penna di Sax Rohmer.

In tutti questi casi Franco inserisce le nuvolette, con il testo relativo, senza usare il fermo-immagine, bensì ricorrendo a un fermo-attore parziale e intenzionalmente approssimativo: come una persona in posa davanti all'obiettivo di una macchina fotografica. Si tratta di evitare che il

senso dell'operazione venga frainteso e banalizzato. Il regista ci ricorda, insomma, che si tratta pur sempre di cinema, un cinema felice di poter attingere all'universo del fumetto, ma che non abdica alla propria identità per scimmiottare un'altra arte.

Nei film di Franco non mancano immagini di personaggi intenti a leggere fumetti. Ad esempio, nel loro lettone, i quattro freschi sposini del «quadrimonio» di *El sexo está loco* (1980 – film basato su una libera concatenazione di episodi sul modello dichiarato di *Il fantasma della libertà* di Buñuel), ci appaiono intenti a leggere ciascuno un differente albo di fumetti, che uno dopo l'altro richiude con la stessa gestualità rituale con la quale un vecchio cattolico chiudeva il libro di preghiere prima di mettersi a dormire. In *The Girl from Rio*/*La ciudad sin hombres* (1968), invece, l'anziano gangster Masius assiste da lontano a un violento interrogatorio, comodamente sdraiato sul divano di casa sua, senza battere ciglio, con un orecchio alle risposte della testimone, ma intento a leggere avidamente, sghignazzando, le avventure di *Popeye*.

Al fumetto è ispirato anche il nome della Manacoa Films, la casa di produzione cinematografica creata dallo stesso Franco e attiva a più riprese: nel biennio 1972-73, tra il 1983 e il 1985, e infine nel nuovo millennio, durante gli ultimi anni di attività. A proposito di questo nome, in una vecchia intervista del 1973 il regista racconta che:

> Manacoa est, à l'origine le nom d'une ville imaginaire. Il existe en Espagne une B.D. [Bande dessinée] humoristique célèbre qui s'appelle «Anacleto Agente Secreto». Le héros de cette B.D. est un agent secret très spécial à qui il arrive toutes sortes de mésaventures. Au cours d'un épisode, son chef lui confie une mission pas comme les autres puisqu'il doit se rendre sur une île paradisiaque pleine de jolies filles. Alors tout au long de l'histoire, Anacleto évolue dans un rêve éveillé en répétant béatement «Manacoa, Manacoa».[1]

Franco aveva ben presente questo racconto quando, due anni prima, girò un'assai libera rivisitazione del *Robinson Crusoe* di Defoe: una coproduzione franco-germanica del 1971 intitolata dai francesi *Trois filles nues dans l'île de Robinson* e dai tedeschi *Robinson und seine wilden Sklavinnen*. Nella prima parte del film, il chimico e farmacista Robinson Schmidt ci appare vittima del sadismo domestico di moglie e suocera, due arpie maniache dell'ordine e della pulizia che tra le altre cose lo prendono in

1 Intervista ad Alain Petit del 2 febbraio 1973, in Petit, Alain (1995). *Manacoa Files*, 6, 202-3; e Petit, Alain (1998). «Special Manacoa Files VIII». *Cine-Zine-Zone*, 124, 42. Manuel Vázquez Gallego, il vignettista autore di *Anacleto, agente secreto*, fu amico personale di Jesús Franco, nel cui *Gritos en la noche* (1961) ha interpretato il personaggio del disegnatore di identikit.

giro perché passa il tempo a leggere *Robinson Crusoe*. Sorta di bambino coi baffi, proiezione dell'immagine del piccolo Jesús a cui venivano requisiti i fumetti, il buon uomo sopporta le angherie rifugiandosi nel suo laboratorio insieme allo scimpanzé Antonio (che il regista ricorda come l'unico attore spagnolo del cast) e soprattutto lasciando correre la sua immaginazione verso la stessa isola paradisiaca, piena di belle ragazze alla quale è destinato Anacleto. Corrisponde quasi tutto – il sognare a occhi aperti, l'isola, le ragazze – salvo che Robinson, diversamente da Anacleto, non è un agente segreto. Ma lo è Dan Leyton, il protagonista di *Residencia para espías*, un film con Eddie Constantine girato nel 1966. In questo caso l'isola – in senso metaforico – è il collegio femminile popolato da soavi studentesse che, a sorpresa, si scopre essere il quartier generale della missione segreta. Quando Dan, appena giunto per iniziare la sua missione, si affaccia al porticato della residenza e vede le collegiali sparse qua e là per il giardino, che da lontano lo guardano, gli sorridono e gli fanno ciao con la mano, la sua reazione di infantile contentezza è identica a quella di Robinson quando finalmente – abbandonato il tetto coniugale – mette piede sull'isola.

Si tenga anche presente che Dan Leyton costituisce una variante di un personaggio-tipo, uno dei tanti che popolano il cinema di Franco, forse il più importante e di sicuro quello che ricorre in un numero maggiore di film: il detective Al Pereira, personaggio ispirato, per ammissione dello stesso regista, proprio ad *Anacleto, agente secreto*.[2] D'altronde, *Residencia para espias* ha un gemello in bianco e nero, *Cartas boca arriba* (1966), in cui lo stesso attore, Eddie Constantine, interpreta per l'appunto il personaggio di Al Pereira.

Non meno importante è l'influsso sul cinema di Franco di un genere di fumetti del tutto diverso da quello a cui appartiene il tenero agente Anacleto, ossia il fumetto erotico sviluppatosi in Italia a partire dalla fine degli anni Sessanta – da *Jacula*[3] a *Zora la vampira* – che il regista conobbe a fondo durante i suoi lunghi soggiorni nella Roma di quegli anni. Racconta Bruno Mattei:

> Era un pazzo erotomane (*ride*)… folle. Però era un uomo intelligente, colto. Andava all'edicola di via Veneto e comprava tutti i giornalini che uscivano, tipo *Jacula*, da dove prendeva spunto per i suoi film. […] Lui, come tutti gli stranieri che venivano a Roma, viveva intorno a via Veneto.

2 Per ulteriori citazioni da *Anacleto* nei film di Franco (*Lucky, el intrépido*; *Miss Muerte*; *Cartas boca arriba*), si vedano le vignette pubblicate grazie alla segnalazione di Ferran Herranz in Cesari 2010, 208.

3 Il titolo *Jacula* fu preso in considerazione durante la lavorazione de *La comtesse noire* (1973). Cf. Petit, Alain (1998). «Special Manacoa Files V – Franco Filmo III». *Ciné-Zine-Zone*, 121, 324.

> E a via Veneto c'era una grande edicola, in cui lui andava a comperare tutti i fumetti che trovava e dai fumetti si inventava i film. (Gomarasca, Pulici 1998, 66)

Alla luce di questi elementi potremmo già tentare di decifrare il senso dell'amore fatale di Franco per il fumetto, ma la chiave per aprire comodamente questa porta si nasconde in un film legato appunto al fumetto erotico italiano, al quale rimanda in particolare la conturbante figura della protagonista. Si tratta di *Lorna, l'exorciste* (1974): un delirante cocktail di psicanalisi, horror, metafisica ed erotismo spinto al limite della pornografia. In un lungo flashback, Lorna rievoca il modo in cui, 19 anni prima, tra i tavoli del casinò della Grande Motte, ha sedotto il padre della ragazza di cui ora rivendica una sorta di maternità ideale. Giunti nella camera d'albergo, di fronte alla bellezza folle della donna, il cui *look* avrebbe mandato in visibilio Salvador Dalí (occhi truccati sino alle sopracciglia con ampie arcate di colore, parrucca platinata, abito lunghissimo, luccicante e attillato), l'uomo azzarda uno strano paragone: «Ressemblez à un personnage mystérieux, irrésistible, sorti d'un roman d'enfance», e Lorna conferma: «Je suis un de ces personnages». Ebbene, cosa c'entra qui l'infanzia? Siamo in una camera d'albergo, la situazione è piccante, l'uomo avrebbe dovuto dire «Ressemblez à un personnage mystérieux, irrésistible, sorti d'un roman érotique» e invece usa l'espressione «roman d'enfance». L'unica spiegazione è che in tal modo Franco abbia inteso porre l'accento proprio sull'ispirazione fumettistica, evidente nel *look* della *femme fatale*, alla luce di quell'associazione tra fumetto e infanzia di cui già si è detto, sottolineata anche nell'autobiografia. Certo, ci troviamo di fronte a un fumetto per adulti, ma la presenza dell'elemento erotico è autoevidente, non ha bisogno di essere ribadita dal dialogo, mentre precisando «d'enfance» Franco ci offre un'informazione in più, decisiva per inquadrare il film, la sua storia e i suoi personaggi.

Va ricordato che come attore Jess Franco, piccolino di statura e dal volto rotondetto, interpretò nei suoi film, se non sempre, spesso e volentieri, personaggi bizzarri, mezzi matti, pervertiti, ma in qualche misura goffamente ancora bambini. Ad esempio, in *Macumba sexual* (1981), i suoni emessi dall'albergatore Mehemet mentre accoglie la nuova ospite circondato da rettili imbalsamati, stanno a metà strada fra una nenia araba (siamo nelle zone desertiche del Nord Africa) e una lallazione. Analogamente, in *El infierno virtual del doctor Wong*, dove il regista quasi settantenne interpreta un sadico scienziato asiatico che tenta di impadronirsi del mondo, egli ci appare seduto su una sedia troppo grande per lui, sproporzionata, intento all'ennesimo biascicamento-lallazione mentre muove le gambette come un bambino che non arriva con i piedi per terra, e nel frattempo legge l'elenco degli enti che ne sovvenzionano i progetti criminali: la Fundación Julio Iglesias con 1.000.000 di dollari, la Fundación Lesoeur (il produttore

francese di Franco sin dagli anni Sessanta, per la Eurociné) con 2.000.000 di dollari, la Fundación de Los tres tenores con una cifra imprecisata e infine le Produccióņes Manacoa, le quali – a ricordare scherzosamente i budget irrisori dei film autoprodotti tra gli anni Settanta e Ottanta – contribuiscono stanziando la bella somma di 200 dollari. Come si vede, il cinema di Franco, con i suoi quasi 200 titoli, si configura come un labirinto che ci riporta periodicamente agli stessi luoghi.

Ebbene, l'adozione del punto di vista del bambino è importante non solo per capire la funzione del fumetto, ma soprattutto perché offre una spiegazione alle caratteristiche più stravaganti del cinema di Franco, nel quale si assiste a un vero e proprio ribaltamento dei concetti di essenziale e accessorio, le cui conseguenze sono l'assoluta noncuranza del cineasta per il rispetto delle regole di confezionamento del prodotto e la sua allergia verso gli aspetti industriali del cinema moderno. Il tutto a vantaggio di una spontaneità per l'appunto infantile e giocosa, che lo porta a non prendersi mai troppo sul serio, e in una perenne aspirazione a rievocare lo spirito dell'infanzia del cinema, di quel cinema muto (l'espressionismo tedesco soprattutto), tecnicamente limitato, ma pieno di forza, che è sempre stato il faro della sua visione estetica. I film di Franco tradiscono spesso quelli che il cinema ortodosso considera difetti capitali – presenza dell'ombra della camera nell'inquadratura, incoerenze e oscurità narrative, attori dilettanti, uso frequente dello zoom, ecc. – e il regista non ha mai negato tali difetti, al contrario scusandosene e ripetendo ad oltranza «no me gustan mis películas», ma per aggiungere subito dopo: «pero no tiene importancia». Ed è anche la battuta che, a proposito del solito Al Pereira, il regista pronuncia dopo i titoli di coda del suo ultimo film, *Al Pereira vs The Alligator Ladies* (2012): «Al Pereira ha quedado como un gilipollas absoluto, pero no tiene importancia, no tiene ninguna importancia».

Tornando all'ispirazione fumettistica, Franco ne parla dettagliatamente durante una lunga intervista del 1991 a Carlos Aguilar, nella quale nomina alcuni dei suoi film che gli sembrano rientrare a pieno titolo nel genere del film-fumetto.

– Aquellos años recuerdan también una inclinación tuya por el lenguaje y los códigos expresivos del cómic mucho más abierta que la denotada en *Necronomicon*.
– ¡Ya lo creo! Y te diré más: esta inclinación fue tan fuerte que determinó que los *Fu-Manchú* que mentamos antes, sobre todo *El castillo de Fu-Manchú*, porque *Fu-Manchú y el beso de la muerte* me parece peor, y *La ciudad sin hombres*, sean puro cómic.[4] Pero llegó hasta el

4 I tre film si basano su personaggi creati dallo scrittore Sax Rohmer all'inizio del Novecento, i cui romanzi già negli anni Trenta avevano ispirato il personaggio a fumetti di Ching Lung (Detective Comics).

> punto de originar dos películas que siguen estando entre mis preferidas: *Lucky, el intrépido* e *Bésame, monstruo*. Sobre todo la primera, que es un tebeo demencial. (Aguilar 1991, 44)

Più avanti, il regista si sofferma su *Bésame, monstruo*,

> que también me encanta, con Michel Lemoine haciendo un científico que crea 'zombies' para dominar el mundo, pero que todos le salen medio gilipollas y en vez de matar a la gente se pasan el día canturreando…, y una organización misteriosa y clandestina, que van todos encapuchados, pero que no tienen un duro, y por eso ofrecen pagar a las protagonistas su trabajo con una letra a noventa días! El mundo tan disparatado de estas dos películas lo recuperé no hace demasiado tiempo en *Los blues de la calle pop*, una película muy modesta de producción pero que quedó divertidísima. (44-5)

Uno dei film autoprodotti come Manacoa, *Los blues de la calle pop* è un titolo-chiave della filmografia di Franco, particolarmente interessante per l'impiego massiccio di tecniche di straniamento e di interruzione sistematica della narrazione lineare che rimandano senz'altro al linguaggio del fumetto. I personaggi si rivolgono in più occasioni direttamente allo spettatore; una voce fuori campo (quella di Ricardo Palacios) recita vere e proprie didascalie; la periodica comparsa di riflessi cromatici al bordo dell'immagine, oltre a rendere evidente la finzione (la presenza della macchina da presa), va ad aggiungere un elemento puramente grafico; infine, nelle scene ambientate nel night-club, l'abbinamento dei vari personaggi che popolano il locale con altrettante icone immobili evoca la dialettica fra immagine in movimento e immagine ferma, nel nostro caso cinema e fumetto: la showgirl con Marylin Monroe, lo spettatore attempato con Nosferatu-Klaus Kinski, i ragazzi punk con il gruppo rock, attivo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, degli Adam and the Ants.

Questo modo di scandire il racconto – diciamo così – per vignette in movimento, eppure perfettamente individuate e ben circoscritte, lo ritroviamo anche nello *striptease* dei due agenti segreti in gonnella, le Labjos Rojos protagoniste di *Bésame monstruo*, con la luce che si spegne di tanto in tanto per riaccendersi su una posa diversa, leggermente più *osé* della precedente. Un espediente narrativo che tornerà cinque anni più tardi in *Les ebranlées* (1972).

Tale importazione della scansione narrativa per vignette entro il linguaggio del cinema costituisce in Franco la norma, anche quando non sia, come nel caso appena ricordato, esplicitamente sottolineata dalla cesura del buio (che, per inciso, manca nella versione del film riedita dai tedeschi, poi doppiata in inglese). Non è tanto una questione di montaggio, quanto più in generale un modo di raccontare, semplice ed essenziale nella parte

dialogica, ma tutto sbalzi e contrasti nelle inquadrature. Insomma non sono solo i personaggi e le trame a rimandare al fumetto, ma anche alcuni elementi diegetici e visivi ben precisi. A proposito di questi ultimi, ci viene in soccorso lo stesso Franco, il quale, nell'intervista citata poco fa, ne individua due: «los colores falsos» e «los encuadres falsos», aggiungendo – a rivendicare la priorità della propria intuizione – «todo lo específico del cómic que sale en *Dick Tracy*» (Aguilar 1991, 44).[5]

Di colori irreali ne troviamo durante quasi tutta la produzione di Franco, anche in lavori che non presentano espliciti legami narrativi con il fumetto. Occhieggiando alla pop art, il regista impiega filtri colorati in molti dei film girati per il produttore britannico Harry Alan Towers tra il 1968 e il 1969, in particolar modo nei due 'Sade' *Justine* e *Eugenie… The Story of her Journey into Perversion* e nei già menzionati *La ciudad sin hombres* e *El castillo de Fu-Manchú*. Ed è quest'ultimo il titolo che rinvia più chiaramente al mondo del fumetto, grazie alla composizione statica delle inquadrature abbinata a un montaggio dal ritmo ben scandito, non consueto per Franco, incline semmai a lavorare su piani-sequenza alla Welles e alla Siodmak. Più tardi, negli anni Settanta e Ottanta, l'uso del filtro è opzione estetica che egli riserva soprattutto ai film di ispirazione apertamente fumettistica, come *Der frauenhaus* (1977, noto anche come *Blue Rita*) e *Los blues de la calle pop*. Passato al cinema digitale poco dopo la metà degli anni Novanta, il regista scatena la propria fantasia cromatica rielaborando in postproduzione le immagini di una serie di film, a partire da *Tender Flesh* (1996), e addensando i colori fino a dare l'idea che periodicamente l'immagine filmica regredisca allo stato di immagine pittorica o fumettistica (*Vampire Blues*, *Vampire Junction*).

Quanto a «los encuadres falsos», sono scelta stilistica che, per quanto fumettistici possano esserne gli esiti, ha radici squisitamente cinematografiche. Franco ha sempre indicato in Orson Welles e negli espressionisti tedeschi i suoi maestri: autori che hanno impiegato queste tecniche in modo magistrale. Con Welles egli ha lavorato come regista della seconda unità in *Campanadas a medianoche*. Il gusto di posizionare la camera nei luoghi più strani o di modificare lo spazio attraverso l'uso di obiettivi, in particolare il grandangolare, si trovano nel suo DNA di regista e sono moneta corrente nella sua filmografia. Le soluzioni più radicali, su questo fronte, appartengono ai film francesi dei primi anni Settanta, come *La nuit des étolies filantes* (1971 – ribattezzato dai produttori *Christina, princesse de l'erotisme* e poi *Une vierge chez les morts-vivants*), *Les experiences érotiques de Frankenstein* (1972), *La comtesse perverse* (1973), *Lorna, l'exorciste* (1974), ma la tecnica è impiegata in sistematico, sebbene più scolastico, sin dai primissimi lavori (l'abuso di *Dutch angles* in *Labios rojos*, 1960) e

5 Il rimando è al film di Warren Beatty.

trova applicazioni di notevole interesse già in *Necronomicon* (1967).

All'uso del grandangolo si lega anche il procedimento, tipico più delle arte figurative che del cinema, di rimpicciolire al massimo le figure umane. Altre volte, all'inverso, i volti invadono l'inquadratura, riempiendola completamente. Tale manipolazione della figura umana, e delle sue dimensioni, rendendola ora piccolissima, ora enorme, diviene un ulteriore espediente per dare un tono fumettistico alla narrazione cinematografica. Non meno decisiva, a proposito di piani ravvicinati, è l'iconografia dei volti: quanto più la singola inquadratura riesce a farsi sintesi di un volto e catturarne l'essenza, tanto più il cineasta somiglia a un buon disegnatore. Questione di trucco, a volte; questione di sguardo, sempre. Jess Franco ha dichiarato ripetutamente come la carica, anche erotica, di un attore risieda innanzitutto nel suo sguardo.

La conclusione naturale di una panoramica su Franco regista a fumetti dovrebbe essere una carrellata di immagini dai suoi film. Così si era infatti conclusa la relazione al convegno. In questa sede lascerei invece la parola, o meglio la penna, al Franco sceneggiatore, portando due esempi inediti tratti da fasi molto diverse della sua carriera di cineasta.

Tra i progetti non realizzati dell'ultimissima stagione creativa, ve n'è uno – pervenutoci in forma di trattamento – in cui il fumetto è il cardine intorno al quale si dipana l'intera trama. Si tratta di *Sor Vampiria*, la cui protagonista è il personaggio di una serie di *comics* che compie le sue imprese vampiresche uscendo fisicamente dalla pagina stampata per rientrarvi subito dopo, e che proprio per questo la polizia non riesce mai ad acciuffare.[6] Ecco l'ultima pagina del trattamento inedito:

> En el despacho de Alma Pereira advertimos la extraña presencia de Sor Vampiria que baila sola mientras canturrea en latín. Ni Alma ni Pepe Radek advierten su traslucida aparición. Vampiria baila cerca de Alma, y pasa sus manos por sus ojos sensualmente. Radek le dice a Alma que la única manera de terminar con los crímenes es eliminando a Sor Vampiria. Pero sor Vampiria no es un personaje real, no es una persona. Alma sonríe:
> – Sor Vampiria existe en los cómics, su personalidad es tan fuerte que ha traspasado su condición de personaje de tebeo y ha escapado de las viñetas.
> – Si la matan estarán libres.
> – ¿Cómo se mata a alguien que no tiene existencia real?

6 L'idea che i crimini di un personaggio dei fumetti si trasferiscano nel mondo reale si trova già in *Sexy Cat* di Julio Pérez Tabernero (1972) e ne *Gli occhi dentro* di Bruno Mattei (1994). Ma in entrambi i casi alla fine il gioco si scopre e i delitti trovano una spiegazione razionale. Ringrazio gli amici Roberti Curti e Ferran Herranz, l'uno per la segnalazione di questi due film, l'altro per avermi inviato il trattamento di *Sor Vampiria*.

> Alma Pereira toma un frasco de tinta china lo vierte sobre las imágenes de Vampiria. Se oye un grito espantoso. Ante los ojos atónitos de la policía y Radek los dibujos humeando ligeramente, empiezan a perder sus contornos. Unos instantes más tarde, Sor Vampiria ha desaparecido de las páginas del cómic. Radek entusiasmado abraza a Alma, Pero ella le advierte:
> – Me gustaría que Sor Vampiria hubiera desaparecido de nuestras vidas para siempre. Pero no me lo creo. Tendremos que seguir vigilantes hasta que podamos dictaminar su muerte definitiva. La suya y la de los miserables de su especie.
> La cámara se acerca al cómic. Alma Pereira le da la vuelta al volumen en donde hay un dibujo sexy y sugerente y un letrero que dice:
> EL REGRESO DE SOR VAMPIRIA. (Franco s.d., 6-7)[7]

L'altra sceneggiatura, che risale al 1969, s'intitola *Laberinto* ed è la versione iniziale di *Sex Charade*, film completato l'anno seguente e considerato perduto. Racconta il regista a Stephen Thrower: «I was trying to make a story that becomes another one, and then another, and then a fourth, and then folds around and comes back to the beginning» (Thrower, Grainger 2015, 1: 416). Si tratta, evidentemente, dello stesso procedimento utilizzato da Buñuel in *Le fantôme de la liberté* (1974) e più tardi dallo stesso Franco in *El sexo está loco*. Ebbene, il *link* tra la terza e la quarta storia (scene 10 e 11) consiste in una dissolvenza incrociata concettuale tra cinema e fumetto (dissolvenza) e fumetto e cinema (assolvenza):

> Poco a poco las imágenes se van ralentizando. Por fin, un plano de Renée absolutamente inmóvil, y también el rostro del hombre que la castiga que no es otro que Jack. La nueva imágen de Renée es muy borrosa y completamente inmóvil. La siguiente, de Jack, parece un dibujo. La última, de Renée, es claramente un dibujo. El dibujo partenece a una banda dibujada, o comic-strip 'para adultos' que Linda está leyendo. Está echada en su cama cubierta por una vaporosa negligée, devorando con la vista, las aventuras «LA MARQUESA SADICA». (Jesús 1969, 19)[8]

7 Nel 2012 il file era conservato nel computer del regista.

8 Il dattiloscritto fu inviato alla commissione di censura composta da Manuel Villares, José María Cano e Florentino Soria, che negò l'autorizzazione a girare. Per la sceneggiatura completa, cf. Cesari, Curti (c.s.).

Bibliografia

Aguilar, Carlos (1991). «Jesús Franco habla: 'El cine es narración y espectáculo'». *De Zine*, 4, *Jesús Franco, francotirador del cine español*, 38-51.
Cesari, Francesco (a cura di) (2010). *Il caso Jesús Franco*. Venezia: Granviale.
Cesari, Francesco; Curti, Roberto (c.s.). *The Jess Franco Files*. Barcelona: Vial Books.
Franco, Jesús (1969). «Laberinto» [guión mecanografiado]. Madrid: s.n.
Franco, Jesús (2004). *Memorias de tío Jess*. Madrid: Aguilar.
Franco, Jesús (s.d.). «Sor Vampiria» [file word].
Gomarasca, Manlio; Pulici, Davide (1998). «Bruno Mattei». *Nocturno Cinema*, 8, ottobre 1998, 62-75.
Thrower, Stephen; Grainger, Julian (2015). *Murderous Passions*, vol. 1, *The Delirious Cinema of Jesús Franco*. London: Strange Attractor Press.

De los comics a los cómix: historia de una mutación genética

Paola Bellomi
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Spanish comic strip has a very long tradition and its development has been very often parallel to that of journalism. In this scenario the magazine *Triunfo* (1962-1982) played an important role as a democratic and progressive media during the repressive and paranoiac Francoist regime. The aim of this essay is to study the efforts made by the comic strip's editorial staff of *Triunfo* in order to establish the significance of their work in the process of cultural and ideological change driven by the magazine. Chumy Chúmez, Sempé, Máximo and Núria Pompeia are only some of *Triunfo*'s big names that made the history of the Spanish comic strip.

Sumario 1 Introducción. – 2 Chumy Chúmez. – 3 Núria Pompeia. – 4 Quino. – 5 Conclusión.

Keywords Spanish comic strip. Triunfo. Graphic novel. Francoist regime.

1 Introducción

«Las nuevas generaciones reclamaban su derecho a un nuevo humor, al suyo, al de su tiempo»: estas palabras son de José Ángel Ezcurra, director de la revista de cultura general *Triunfo*, activa de 1946 a 1982 (Ezcurra 1995, 547). Ezcurra se estaba refiriendo al nacimiento del semanario *Hermano Lobo*, una revista de humor que se publicó en España de 1972 a 1976 y que nació de una idea de Chumy Chúmez (José María González Castrillo), historietista también de *Triunfo*. *Hermano Lobo* recuperaba la tradición de las revistas de humor como *La Ametralladora* y *La Codorniz* y reunía en una sola revista un género periodístico que ya se encontraba en su hermana mayor, aunque de manera más diluida, o sea el del humor, tanto el gráfico como el discursivo. De hecho *Triunfo*, ya a partir de 1962, cuando de revista de espectáculos pasa a ser una revista de cultura general, había decidido incluir también este tipo de lenguaje en su discurso mediático. *Triunfo* se transforma gradualmente en uno de los puntos de referencia de los progresistas españoles. En la perspectiva ideológica de esta publicación, la cultura toda entra en el área de discusión, sin perjuicios entre cultura alta y baja, entre clásicos y modernos, entre literatura e historieta. Cualquier

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-7 | Submission 2016-09-05
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

producto artístico se considera en su contexto de origen y/o en el de recepción; no hay exclusiones o depuraciones *a priori* puesto que tanto la Cultura con mayúscula como las subculturas tienen repercusiones en la sociedad. Además en *Triunfo* no se publicaban muy a menudo textos originales, como poemas, cuentos u otras muestras de literatura de creación; los que sí pueden considerarse como textos y productos originales propios de la revista son, por supuesto, los artículos, comentarios y demás géneros periodísticos, y también las portadas (en algunos casos verdaderas obras de arte pop) y, como no, las viñetas de humor.

El humor que se halla en *Triunfo* tiene principalmente dos modalidades: la verbal, o sea un humor hecho de palabras escritas, y la gráfica, o sea un humor ilustrado.

Por lo que se refiere a la primera casuística, el experimento más logrado fue el de Luis Carandell; de 1968 a 1975 el periodista se ocupó de la sección humorística «Celtiberia», una de las más apreciadas por el público; se trataba de una página en la que se recopilaban materiales de diferente procedencia, como noticias de prensa, anuncios publicitarios, cartas de lectores, etc., todos montados en un original *collage* que, con una mirada irónica y satírica, dibujaba la sociedad española, arrojando luz sobre sus tics, sus miedos, su ignorancia e inmadurez.

Los colaboradores de *Triunfo* habían entendido la importancia que la imagen había ido ganando en la comunicación. Con la difusión de la televisión el fenómeno se amplifica y, junto a éste, se suma otro, típico de la sociedad contemporánea, o sea el empleo de la imagen publicitaria para crear nuevos mercados (Bozal 1971, Vázquez Montalbán 1972). El Pop Art había dejado que los niveles y los registros se mezclaran, como demuestran las series de *Campbell's* de Andy Warhol o los cuadros-viñetas de Roy Lichtenstein. En *Triunfo* también el humor gráfico llega a ser un instrumento para cuestionar la realidad a través de la estética del fragmento, de la unidad mínima establecida por el espacio reducido de una viñeta; si aceptamos como válida la definición que el DRAE da de «historieta», o sea una «serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, […] con texto o sin él» (RAE 2010), podemos interpretar las viñetas que, número tras número, se publicaron en *Triunfo* como una biografía dibujada de la situación española y no solo.

Conscientes de la fuerza comunicativa del dibujo, en la revista se dejó mucho espacio al humor gráfico. La primera firma que apareció en la nueva época de *Triunfo* fue la del francés Jean-Jacques Sempé, «el humorista que hace reír a Europa», como se anunciaba en su primera colaboración (Sempé 1962, 103). Junto a él, se incorporaron artistas tanto extranjeros como españoles; el listado, que no pretende ser exhaustivo, comprendería los nombres de Tetsu (Roger Testu), Máximo (Máximo San Juan Arranz), Cork (Cor Hoekstra), Bellus (Jean Bellus), Quist (Harlin Quist), Pablo (Pablo San José), Copi (Raúl Natalio Roque Damonte Botana), Núria Pompeia (Nu-

ria Vilaplana Buixons), Feiffer (Jules Feiffer), Soro (Francisco Soro Villas), Quino (Joaquín Salvador Lavado), Malcolm Hancock, Ops (Andrés Rábago García), Perich (Jaume Perich Escala), Eguillor (Juan Carlos Eguillor Uribarri), Regueiro (Francisco Regueiro Bravo), Saltés (Tomás García Asensio), Ric Ric (José Luis Rodríguez Menacho), Junco (Juan Manuel Álvarez Junco), Vázquez de Sola (Andrés Vázquez de Sola), Joan Cruspinera, Philippe Honoré, Carlos Romeu Muller y por supuesto Chumy Chúmez, por un total de más de 3100 «historietas dibujadas» publicadas en veinte años.

Si al comienzo de los años sesenta en *Triunfo* se privilegia un humor más inmediato, más fácil e inofensivo, con los cambios que la revista atraviesa, evoluciona el mensaje ideológico y también se transforma el lenguaje gráfico. Por lo que se refiere al tamaño, normalmente se trata de viñetas de formato reducido, que ocupan una parcela de la página o, al revés, pueden llegar a ocupar, como máximo, una página. Por lo que se refiere a la serialidad, las situaciones que se crean en una viñeta habitualmente no siguen en el número sucesivo; y sin embargo, leyendo hoy los trabajos de los autores que han participado en la aventura de *Triunfo*, nos damos cuenta de que hay unas determinadas líneas narrativas que unen los que habían nacidos como eventos puntuales. Dada la cantidad de datos disponibles, para trazar las mutaciones que el humor gráfico atraviesa en *Triunfo*, me limitaré a analizar tres ejemplos, significativos por la originalidad de las ideas y de la narración; se trata de las firmas de Chumy Chúmez, Núria Pompeia y Quino.

2 Chumy Chúmez

Chúmez es quizá el historietista más paradigmático de la parábola periodística de *Triunfo*; a él se deben casi 600 contribuciones de 1966, año en el que se incorpora en la redacción, a 1976, cuando firma su última viñeta. En los dos primeros dibujos Chúmez presenta los que serán los protagonistas de su personal historia de España: el trabajador pobre y el rico aristócrata, cuyas personalidades se definen en el dibujo por medio del vestuario, o sea la típica boina para el labrador y el sombrero de copa para el noble. El horizonte ideológico ya está trazado. A partir de aquí Chúmez se hace testigo de los cambios sociales que interesan los españoles y, en concreto, la ineficacia de las políticas de reforma agraria que obligan a tantos campesinos dejar sus tierras para buscar trabajo antes en los centros urbanos y, después, fuera de España. La progresiva emigración a la que la improductiva economía ibérica fuerza a los ciudadanos se traduce, en imágenes, con la desaparición gradual en los dibujos de la figura del campesino. Véamos algunos ejemplos. En una viñeta de 1966 aparecen en primer plano dos aristócratas hablando y, detrás, casi completamente cubiertos y, por tanto, invisibles, un campesino y su asno. En el pie se lee: «ADELANTO: De momento ya se ha hecho una

reforma de la manera de hablar de la reforma agraria» (Chumy Chúmez 1966, 218: 6). Año tras año la situación sigue empeorando y Chúmez concede a los labradores la voz que en la vida real no tienen, pero la sonrisa que sus palabras provocan en el lector es amarga (1967, 272: 9). En las viñetas que se subsiguen semana tras semana, el espacio está cada vez más ocupado por el campo, antes con cultivos y al final desierto, mientras que las figuras humanas casi desaparecen y dejan su sitio al burro, ya sin dueño; el proceso de desertificación tanto simbólico como concreto se amplifica a través del uso de la página: de hecho, en muchas ocasiones Chúmez puede contar con una hoja entera, de color, con un impacto visual mucho más fuerte que las viñetas en blanco y negro de tamaño más reducido (n.os 335, 339, 341, 345, 349, 515). La conclusión de la cuestión agraria se resume en una de las últimas ilustraciones que el dibujante dedica al tema: dos contratistas, mirando hacia el campo, dicen: «A: Allí un bloque de apartamentos. Hacia allá, la autopista. Aquí el vertedero. | B: ¡Hombre! Por fin la reforma agraria» (1975, 674: 3).

Sin embargo, en los entornos urbanos la situación no parece mejorar mucho: la crisis económica golpea al ciudadano medio, hasta llevarlo al suicidio (n.os 225, 228, 369); las viñetas reservadas a los muertos ahorcados y a los entierros están presente en número sorprendente (n.os 232, 406, 437, 478, 485, 515, 522, 534, 629, 641, 651, 653, 678). Chúmez emplea aquí un humor absurdo, que logra poner más aún en evidencia las paradojas de la sociedad consumista y capitalista, basada en la explotación y prevaricación.

El mismo ataque a la hipocresía de las clases financieramente más poderosas se halla en la serie que el historietista dedica al tema de la guerra, en particular a la del Vietnam (n.os 235, 275, 297, 340, 368, 372, 429, 523, 568, 578, 585, 596, 639). Muy a menudo las imágenes de guerra están ligadas a otras que tienen por tema la supuesta revolución *hippy*, por un lado, y por el otro los intentos colonialistas que las naciones ricas disfrazan de ayudas pacíficas y humanitarias (n.os 217, 230, 268, 324, 389, 415, 537, 626, 683). La brutalidad del capitalismo más desenfrenado se identifica con el dólar, símbolo máximo de la nueva forma de colonialismo a la que ya no le interesa conquistar territorios, sino mercados (n.os 333, 347, 369, 388, 400, 466, 711). El mensaje crítico de Chúmez se desdobla y se amplifica: el mundo occidental y civilizado ha fracasado tanto en su presumida supremacía como en su inofensivo idealismo pacifista.

Si normalmente Chúmez se sirve de una viñeta única a tamaño página o del espacio de mitad página para dos escenas, con un trazo simple y poco texto verbal, no se pueden pasar por alto las excepciones a esta marca de estilo. En concreto se trata de una serie de cuentos ilustrados a la manera decimonónica, publicadas de 1970 a 1972 por un total de once historias. La idea es la de recobrar un lenguaje gráfico y un estilo verbal anquilosados para temas de actualidad: el efecto humorístico que nace del choque paradójico entre los dos elementos está garantizado (n.os 443, 447, 451, 464). Pero

Chúmez va más allá porque no se limita a retomar imágenes del pasado, sino opera una profunda y verdadera manipulación de los dibujos, construyendo unos *collages* que lindan con el humor absurdo y con los inventos de la ciencia ficción (n.os 455, 460, 489). Como ya en las viñetas tradicionales, en estas tiras también el humor es un terreno fértil para la crítica de la realidad y se revelan un espacio de libertad inusitado en una revista: de hecho, los periodistas de *Triunfo* tenían que emplear perífrasis y rodeos de palabras para no llamar demasiado la atención de la administración franquista; en cambio Chúmez llega a ocupar hasta cuatro páginas con sus cuentos ilustrados, un espacio significativo para un semanario, presentando temas muy peliagudos para la España del tiempo, como la pena de muerte, la crisis del instituto matrimonial o la educación de los niños.

Con la Transición, por fin la prensa puede hablar claramente de asuntos políticos, sin demasiadas circunlocuciones; en el caso de Chúmez la reconquistada libertad de expresión se traduce en una serie de diez historietas, en la que el dibujante emplea su trazo característico, pero con una nueva organización del espacio, o sea se divide la página entera en doce cuadrados. Casi en todas las viñetas la acción se presenta en plano general; la progresión se da a través de la modificación de algunos detalles del personaje protagonista y a través del texto; se trata de las reflexiones de un hombrecillo, facha de toda la vida, que no logra entender su presente demócrata, por ser tan parecido a los cuarenta años que acaban de terminar.

Solo en un par de ocasiones Chúmez se aleja de su perspectiva habitual, para privilegiar un montaje en el que se favorece el movimiento y la acción a la reflexión en voz alta del protagonista (n.os 699, 705). Sin embargo se puede concluir que el humor de Chúmez, en la Transición también, sigue con su nota amarga, de profunda desilusión (n. 708).

3 Núria Pompeia

El caso de Núria Pompeia es un *unicum* en *Triunfo* por ser un*a* dibujante: una mujer en un entorno de trabajo básicamente masculino; además cuando Pompeia se incorpora en la revista estamos en 1968, una fecha significativa para todo el mundo occidental. La revolución sexual estaba soplando en Europa y en EE UU, menos que en España, pero *Triunfo*, en cuanto que semanario progresista, propone la colaboración de una ilustradora de primera calidad, con una gran capacidad gráfica y con un humor muy inteligente. Para la revista de Ezcurra, Pompeia realiza dos series tituladas *Las metamorfosis* (1968) y *La educación de Palmira* (1970-72). Hay que señalar que en estos casos hay una intención declarada de crear una narración serial, propia de la historieta.

En *Las metamorfosis*, como se puede presumir del rótulo, el lector, o más bien, el espectador asiste a los cambios de forma de los protagonistas

humanos en algún objeto o ser animado. No hay diálogos ni acotaciones, el significado se deduce de la lectura en secuencia de las imágenes. En esta serie la sintaxis narrativa se repite igual en cada episodio, por tanto el código semiótico queda claro al lector a partir de la primera metamorfosis, y sin embargo el placer nace de los logros de Pompeia en crear mutaciones siempre sorprendentes. Las metamorfosis siguen habitualmente un movimiento degradante: en la primera imagen se da una situación de grado cero, neutral, en la que un grupo de personas está cumpliendo una acción cotidiana, como por ejemplo charlar, estar en cola, asistir a una reunión de trabajo; a partir de la segunda situación, en el dibujo se modifican algunos de los elementos de la acción antecedente, y de ahí en adelante hasta que, al final, la imagen inicial se ha transformado por completo, desvelando el mensaje humorístico y crítico de la autora. La protagonista principal de la serie es la sociedad, con sus diferentes representantes en cada viñeta, aunque se trate casi siempre de ejemplos de la burguesía urbana: los jóvenes intelectuales progres, junto con los acomodados. Pompeia registra además un fenómeno ligado al desarrollo de los *mass media*, o sea la creciente importancia que la sociedad da a la imagen exterior, a las apariencias; en estos casos también la mirada de la dibujante es fuertemente crítica y el mensaje que se deduce de estas historietas es la nimiedad de ciertos mecanismos, como los que rigen la sociedad del espectáculo, quizá el mejor ejemplo de la deriva negativa del sistema socio-cultural occidental en el que los mitos de la belleza y de la fama reducen las personas a seres enjaulados, momificados y hasta a simples decorados.

A partir de 1970 empieza a publicarse en *Triunfo* una serie firmada por Núria Pompeia y Manolo V el Empecinado (uno de los múltiples seudónimos que Manuel Vázquez Montalbán empleaba en la revista), con el título *La educación de Palmira*. Se trata de 47 episodios que tienen por protagonista a una joven que, historieta tras historieta, tendría que llegar a ser una mujer adulta, ayudada en esto por los mayores que encuentra en su camino. Las personas que rodean a Palmira pertenecen a su entorno familiar (conservador) y a su círculo de amistades (progresistas): cada bando critica al otro por los ideales y los valores que representa, por tanto la joven se encuentra a medio camino. Durante toda la serie, Palmira no contesta, ni opina, no habla, ni se expresa verbalmente, queda muda delante de la verborragia de sus compañeros. Palmira logra expresarse a través del signo gráfico: la pequeña línea de su boca, junto con los movimientos de sus ojos detrás de las gafas redondas son más elocuentes que cualquier palabra. La joven es el símbolo de la futura mujer española, que supuestamente está divida entre el respeto por la tradición y el llamamiento a la libertad (intelectual, sexual, económica, etc.). Solo en el último episodio, después de haber escuchado tanto a su madre, a su padre, a sus amigos, a su cura y a su novio, Palmira toma la palabra, justamente el día de su boda, para gritar un único y rotundo «¡no!». Un no que está dirigido a todo

el sistema en el que se ha educado. Con aquel «¡no!» Palmira rechaza su destino de mujer-virgen-ama de casa y logra encarnar a la verdadera mujer libre, libre de elegir y de vivir según su deseo. El mensaje que llegaba a los lectores de *Triunfo* era seguramente impactante.

4 Quino

El nombre de Quino se asoma por primera vez en *Triunfo* en una reseña que Santiago Rodríguez Santerbás (1971) dedica a la publicación, en España, del primer número de las tiras dedicadas a Mafalda (Barcelona, Lumen, 1970). La misma ironía y la misma voz en contra, símbolos de la niña contestataria, las suministra Quino a otros personajes suyos que aparecen en las viñetas que firma para *Triunfo* a partir de 1976 y hasta el cierre de la revista, en 1982, por un total de más de 200 tiras. Cambian los protagonistas, ya no se trata de la revolucionaria Mafalda, sino de hombres y mujeres adultos, de clase media, que tienen que enfrentarse con las tareas cotidianas de una vida mediocre y gris (Quino 1976, 697).

Quino normalmente dispone del espacio de una página entera, que organiza de diferentes maneras. Puede emplear todo el espacio para dibujar una única escena en la que aparecen, juntos, la causa y el efecto objeto de crítica, como por ejemplo en la viñeta en la que se ve, en perspectiva, el interior de una fábrica en la que los obreros están trabajando en la cadena de montaje para construir armas y tanques. En un rinconcito a la derecha de la imagen se nota el despacho del que podría ser el jefe de la industria o un gerente; de los objetos presentes en la sala destaca un cartel con las siguientes palabras: «El trabajo es salud» (1976, 707: 27). El contrasentido que nace de la contraposición entre el mensaje en el letrero y la visión de la escena es inmediatamente comprensible. En otro eficaz dibujo la división del espacio de la página entera es sinónimo de las divisiones en clases sociales y económicas: se trata de una viñeta ambientada en un teatro-cinematógrafo en el que se está proyectado *La quimera del oro* (1925) de Charlie Chaplin y justamente la escena en la que el actor se está comiendo su propio zapato (1976, 708: 29). La pantalla y el patio de butacas ocupan la parte izquierda de la página; en cambio, la parte derecha está ocupa por los palcos, divididos en tres niveles y decorados como si fueran billetes: en el nivel más bajo, que lleva la cifra «10.000» los espectadores ríen con gran carcajadas, los del segundo nivel, cuyo palco lleva la cifra «1.000», ríen pero de manera más contenida, y por últimos, los que están en el palco de «100» están a punto de llorar. La crítica a las injusticias sociales se expresa aquí con el parangón entre vida real y proyección ficcional. Normalmente estas escenas a toda página son auto-conclusivas, o sea agotan su mensaje en aquel espacio. Hay un caso, en cambio, en el que la historia de una viñeta sigue y se completa en el número siguiente (1978, 804-5). En realidad, tanto en un

dibujo como en el otro, las escenas pueden entenderse y apreciarse por sí solas, sin dependencia la una de la otra, pero es la lectura secuencial que complementa y amplifica el mensaje de ambas. Se trata, en la primera viñeta, del patio de una cárcel en la que se mueven miles de presos; en el centro de la plaza está la entrada de un metro, como si las personas allí presentes fueran libres de moverse, lo cual está sugerido también por los objetos que llevan algunos hombres, como una bolsa con las compras o un maletín; y sin embargo hay algunos detalles que nos recuerdan que se trata de presos, o sea su vestuario y la presencia de un guardia que está caminando al lado de un prisionero. Aquí la lectura es doble: los presos viven en la ilusión de conducir una existencia normal, soñando ir al trabajo o de compras, como cualquier persona libre; o, al revés, se trata de una metáfora del mundo civilizado, prisionero (quizá inconsciente) en el mismo sistema (económico, social, etc.) que él mismo alimenta. En la ilustración que se publica en el número siguiente se ve un edificio derrotado, que podría ser un castillo, y sobre los escombros, un globo que ocupa casi todo el espacio del antiguo edificio. El globo está lleno de vida: de hecho allí se ve representada una escena al aire libre, con algunos hombres con trajes de presos que saltan, muy felices, y se van hacia el horizonte lejano. Solo en un segundo momento, cuando nos fijamos en lo que hay entre los escombros, se nota que hay más hombres, presos y guardias, que miran todos hacia un mismo punto, que se revela ser la cama de un prisionero que está durmiendo. O sea, el globo que ha derribado al edificio (que no es un castillo, sino una cárcel) es en realidad un sueño que el preso está haciendo y los hombres que se ven saltando son una proyección de su deseo de libertad. Si comparamos los dos dibujos, la fuerza del mensaje aumenta porque una posible lectura podría ser que si es verdad que la sociedad nos quiere esclavos, nuestra capacidad de soñar nos puede devolver la libertad hasta derrumbar los muros que nos tienen presos.

Los ejemplos citados resumen algunos de los temas frecuentes en las historietas de Quino, como las injusticias sociales, la prevaricación, la violencia política y la económica y, por supuesto, la falta de libertad. Quizá este es el tema más presente en la colaboración con *Triunfo*: libertad y miedo van ligados y, a través de los dibujos de Quino, el lector va aprendiendo que en la sociedad occidental, rica y consumista, a menudo las cadenas o los muros que limitan a la persona no son reales, sino fruto de un sistema que genera miedos y se alimenta de la fragilidad de los hombres. En varios casos Quino logra crear la atmósfera de alienación de la civilización moderna a través de una narración, por escenas secuenciales, de momentos de la vida de un ciudadano; esto pasa por ejemplo en una historieta (1980, 888: 3) construida en ocho situaciones en las que se ve a un joven que, antes de acostarse, mira al exterior de su casa para asegurarse de que nadie esté afuera, después cierra la puerta con una decena de cerrojos, vaporiza un insecticida en las ventanas y en la puerta; finalmente, se prepara para ir

a la cama, pero antes se pone un casco y, con un cinturón, se inmoviliza a la cama. Solo en la última situación se ve al joven soñando: es él mismo, mientras vuela libre y feliz, sin alas ni nada, sobre la ciudad.

Como Chumy Chúmez, Quino también reflexiona sobre la desesperación que la sociedad de consumo crea; él también dibuja algunos casos de suicidios, aunque con un sentido del humor un poco más esperanzador: en algunas viñetas que tratan el tema la situación es, sin lugar a dudas, desesperada (1978, 799: 15; 1979, 872: 2), pero en otras se ofrece una posibilidad de salvación (1979, 836: 3; 1979, 881: 2) y de rescate por lo menos después de la muerte (1980, 892: 3). Quino identifica como uno de los motivos de la alienación la reglamentación excesiva a la que está sometida la vida: la homologación ha sido desde siempre una de las armas más eficaces para el poder y su no aceptación ha de considerarse una acción de protesta que hay que perseguir. Quino presenta varias situaciones, con tonos a veces más ligeros, a veces más críticos, en las que la trampa de la reglamentación y burocratización de la existencia se pone al descubierto. Así sucede por ejemplo en una secuencia en la que un funcionario tiene que pasar por varios otros funcionarios, llenando, firmando y entregando papeles, hasta que, en la última viñeta puede finalmente volver a sentarse a su escritorio con el objeto que había necesitado de tanto papeleo, o sea un sello para documentos (1976, 712: 3). Quino vuelve sobre el argumento muy a menudo y en algunos casos el lector ni se atreve a sonreír por el efecto inmediato de repulsa y de no aceptación que la situación que está viendo le suscita; y esto pasa cuando Quino logra que el lector se identifique con el personaje que protagoniza la viñeta. La solución normalmente negativa de la escena aniquila la esperanza de libertad. Esto se ve en una viñeta en la que aparece un grupo de hombres sin rostro; cuando uno de ellos se pone a sonreír, recibe los regaños de los compañeros, que le acusan de no respetar a sus sentimientos de tristeza, desesperación, etc., con el resultado de quitarle la sonrisa al pobre hombre, que vuelve a no tener rosto, como sus colegas (1977, 779: 42).

Sin embargo, la imagen del presente que se da en las ilustraciones de Quino es cáustica y sutilmente inquietante.

5 Conclusión

En un acertado artículo publicado en *Triunfo*, Román Gubern (1976, 38-41) explicaba los mecanismos que rigen, desde un punto de vista comunicativo, la así llamada «cultura de masas» que, durante el franquismo, había participado en el sistema de control y adoctrinamiento de sus destinatarios. De hecho, escribía el crítico, había que olvidarse de aquella idea de cultura popular como expresión espontánea de un pueblo, porque, como él demostraba, estaba insertada en el proceso de producción y consumo

tal y como cualquier otro producto, por tanto estaba sujeta a mecanismos de falsificación o mitificación parecidos. Solo con la conciencia de esto se podía «comenzar a planificarse un futuro democrático de la comunicación social en una España democrática» (Gubern 1976, 41). En sus veinte años de publicación, *Triunfo* había participado en el proceso de liberación de la esclavitud informativa franquista con sus propuestas editoriales. Dentro de estas el cómic representó un lenguaje dinámico e inmediatamente eficaz para llegar al lector; y, fiel a su lema de «formar informando», la revista dedicó varios artículos también a la evolución de la historieta y, en particular, a los cómix. En *Triunfo* se publican noticias sobre los primeros festivales reservados al género, como el de Lucca (Gasca 1966); o se dedica un artículo a la conferencia que Eco dio sobre el cómic durante la presentación catalana de su volumen *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1969, 350); o aún se encarga a la pluma de uno de los primeros estudiosos de la historieta, Luis Gasca, la tarea de presentar al público español la complejidad de lecturas múltiples que esta literatura tiene (1972, 489); el cómic, en *Triunfo*, llega a ser una herramienta para interpretar los cambios de la sociedad y de su moral, como analiza en un detallado ensayo Carmen García Moya (1981) poco antes del cierre de la revista. Teoría y praxis tenían que caminar juntas, de esto estaban conscientes los redactores de *Triunfo*, historietistas incluidos. Los dibujantes como Chumy Chúmez conocían muy bien la diferencia abismal que había, en la España franquista, entre un cómix y un cómic, o sea entre un tebeo con contenidos fuertemente politizados y uno, en cierto sentido, escapista.

Las tiras y viñetas de los historietistas de *Triunfo* servían para alertar el sentido crítico del lector, a través del humor, de la ironía, de la sátira, de la paradoja. Estos dibujantes tenían mucho que compartir con los historietistas de los cómix que a mitad de los años setenta cobran espacio y valor en *Triunfo* a través de la mirada atenta a los circuitos *indie* de Eduardo Haro Ibars. En una reseña en la que se presentaba, con muchos detalles, la escena barcelonesa y madrileña del cómix, Haro Ibars escribía:

> El tebeo marginal español está naciendo, y este libro [*El cómix marginal español*] es su partida de nacimiento. Aunque todavía es pronto para definirlo con claridad, podemos meditar en las palabras de uno de sus autores, Juan Ángel – cuya obra está dotada de una gran carga poética –; dice: «El cómix es una moda – totalmente desinteresada – que se limita a ser fantasía de presos». Yo añadiría que la cultura toda es fantasía de presos, anhelo de libertad. (1976, 70)

En el tiempo de 10 segundos, suficientes para la lectura y comprensión de una viñeta, los historietistas de *Triunfo* han participado todos en la mutación genética del público español, que de una lectura del cómic como simple diversión ha pasado a la comprensión de éste como un lenguaje

más complejo y con mensajes más profundos desde un punto de vista ético, social y político, o sea la comprensión de la historieta como una «fantasía de presos, anhelo de libertad».

Bibliografía

Bozal, Valeriano (1971). «La revolución de la imagen». *Triunfo*, 478, 22-5.

Chumy Chúmez (1966-76). «Humor de». *Triunfo*, 213-711.

Ezcurra, José Ángel (1995). «Crónica de un empeño dificultoso». Alted, Alicia; Aubert, Paul (eds.), *Triunfo en su época*. Madrid: Ediciones Pléyades, 365-688.

García Moya, Carmen (1981). «Crítica social e historia: Los Comics». *Triunfo*, 9-10, 144-8.

Gasca, Luis (1966). «La Venecia del cómic se llama Lucca». *Triunfo*, 228, 69-71.

Gasca, Luis (1972). «Las mil y una galaxias». *Triunfo*, 489, 66-72.

Gubern, Román (1976). «Cultura de masas y democracia en España». *Triunfo*, 679, 38-41.

Haro Ibars, Eduardo (1976). «Tebeo y literatura marginal en España». *Triunfo*, 699, 69-70.

RAE, Real Academia Española (2010). s.v. «Historieta» [online]. *Diccionario de la Real Academia Española Online*. URL `http://www.rae.es/` (2017-03-29).

Pompeia, Núria (1970-72). «La educación de Palmira». *Triunfo*, 442-512.

Pompeia, Núria (1968). «Las metamorfosis». *Triunfo*, 304-42.

Rodríguez Santerbás, Santiago (1971). «El mundo de Mafalda». *Triunfo*, 454, 46.

Quino (1976-80). «Humor de». *Triunfo*, 697-911.

Quino (1980-82). «Humor de». *Triunfo*, 1-22.

Sempé, Jean-Jacques (1962). «Humor». *Triunfo*, 3, 103.

Triunfo Digital. URL `http://www.triunfodigital.com/` (2017-03-29).

Vázquez Montalbán, Manuel (1972). «El pueblo de la tele. Santorcaz, ficción». *Triunfo*, 502, 28-9.

Carlos Giménez y la historieta responsable

Luz Celestina Souto
(Universitat de València, España)

Abstract In the last decade, there has been a growing interest across many disciplines in the revision of the traumatic events that marked Spain's past. During the publishing boom, the comic has shown interest around the topic of historical memory. Among the most important comics that have left evidence about bloody episodes of the Civil War and the first years of post-war we can find *Paracuellos* (Carlos Gimenez). An autobiographical comic that speaks about the experiences of the author in the Auxilio Social centres. In their cartoons we can see a childhood marked by the defeat, children who were stigmatized as children of the losers. This article analyses the use of the comic as an instrument of collective memory, as the transmission of the testimony to future generations and as a condemnation of Francoist Spain.

Sumario 1 La historieta responsable. – 2 El Auxilio Social: el perdedero de niños. – 2.1 El asilo como campo. – 2.2 El asilo como transformador de la herencia republicana. – 3 Epílogo.

Keywords Comic. Auxilio Social. Carlos Giménez. Historical. Franquism.

1 La historieta responsable

Desde hace ya más de una década la producción cultural española ha focalizado su energía en la recuperación de los testimonios de la guerra civil y la dictadura franquista. Este giro subjetivo (Sarlo 2005) ha sido potenciado por toda una red de difusión alentada por medios de comunicación, mercado editorial, universidades y premios, etc. Así, hoy contamos con un amplio listado de novelas, documentales y films que se basan en la voz de los testigos como medio para acercarse a un periodo dudoso, conflictivo y aún abierto de la sociedad española. El cómic, aunque de manera más acotada que la literatura o el cine, a causa de los problemas propios de la narrativa gráfica (público, edición, distribución) también ha sido partícipe de las representaciones del pasado reciente.[1] Y lo ha hecho,

1 Otros ejemplos de tratamiento de la memoria histórica a través del cómic: *Adolf* (Osamu Tezuca, 1982-85), *Maus* (Art Spiegelman, 1991), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000-03), *Palestine* (Joe Sacco, 2001), *Jerusalén, un retrato de familia* (Yakin-Bertozzi, 2013), *Cuadernos ucranianos* (Igort, 2011). Para el contexto de la dictadura argentina vale destacar la huella

Biblioteca di Rassegna iberistica 4
DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-8 | Submission 2016-09-12
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

a pesar de las dificultades, con un goteo persistente de producciones que han conformado un «pasaje de lo infantil a lo adulto, – entendido como caricaturas de aventuras para niños y de temáticas serias y complejas para mayores» (Bórquez 2013, 116). En el contexto del cómic español, la transformación en las temáticas fue acompasada por los cambios sociales. La entrada en la transición democrática posibilitó un cambio de estilo, recursos y, consecuentemente, un nuevo mercado, que después de casi cuarenta años de dictadura tenía la posibilidad de incorporar otros puntos de vista. En este tramado de ambivalencias (inestabilidad, euforia, destape, duelo, oportunidades, censura) se iniciaba una tradición de cómics «responsables»,[2] que llamaban a ejercitar la reflexión. No son muchos quienes tomaron para sí la deuda con la memoria, y quizás Carlos Giménez sea el más reconocido y reeditado, pero vale recordar las obras de Antonio Hernández Palacios y Julio Ribera.[3] Antonio Martín (2001) también destaca la importancia de *Minins* de Enric Sió (1971) y *Chicharras* de Luis García (1975).

Décadas después, alentados por las revisiones historiográficas de fin de siglo y el *boom* de la memoria que alcanzó la mayor parte de los productos y estudios culturales, se produjo un auge de las viñetas dedicadas a la reelaboración del pasado reciente. Esta nueva etapa sigue caracterizándose por una continuación de temas 'serios' en las tramas y por la necesidad de producir una conciencia sobre los hechos, sin embargo, aporta una novedad, quienes lo hacen son, mayormente, los hijos/nietos de la generación

que ha dejado la figura de H.G. Oesterheld con *El eternauta* (1957-59); *El eternauta, segunda parte* (1976-77); *América Latina, 450 años de guerra* (1973-74); *La guerra de los Antares* (1974) y *Camote* (1975). Su influencia se manifiesta en las historietas de postdictadura que, en un intento de resguardar la memoria, aúnan perturbadores y violentos diseños con lúcidos y críticos guiones. Tal es el caso *Perramus* (Breccia-Sasturain, 1986). Más recientes *Katmandú* (Lozupone-Cippolini, 2005), que narra la desaparición de personas y la apropiación de menores, o *Tortas fritas de polenta* (Bayúgar-Matinelli, 2014), sobre la guerra de Malvinas. Se suma a la producción cada vez más abundante una nueva mirada de la academica hacia el género; en Buenos Aires desde 2010 se celebra el congreso *Viñetas Serias*, y en Valencia, en 2015 se realizó el I Congreso Internacional de *Cómic y compromiso social*. Más información sobre los eventos en: `http://www.vinetasserias.com.ar/` y `https://comicycompromiso.wordpress.com/` (2016-09-10).

2 Apelo a la categoría utilizada por Soldevila (1999) para el ámbito literario. El autor define la «literatura responsable» como aquella que hace explícita la relación entre política y cultura. Recojo el concepto para el ámbito de la historieta, ya que en ambos casos nos referimos a una militancia cultural que tiene como objetivo la conservación de la memoria de los represaliados.

3 Antonio Hernández Palacios recrea la guerra civil española en *Eloy, uno entre muchos* (Ikusager, 1979); *Río Manzanares* (Ikusager, 1979); *1936, Euskadi en llamas* (Ikusager, 1981) y *Gorka Gudari* (Ikusager, 1987). Tanto Hernández como Ribera presentan trabajos ligados a la crónica de los hechos y a la aventura bélica. Giménez se acerca más a la crónica cotidiana. Para más información ver De la Calle, Ángel (2009). «Ciegos de tanto mirarte» [online]. *Público*, 8 de diciembre. URL `http://www.publico.es/culturas/276298/el-comic-rompe-el-silencio` (2016-09-10).

que vivió la guerra y los primeros años de franquismo. Tal es el caso de *Un largo silencio* (1997), inspirado en los recuerdos del padre de Miguel Gallardo (1955); *No pasarán* (2002-07) de Vittorio Giardino (1946), que desde la memoria familiar recrea la situación de las brigadas internacionales; *Cuerda de presas* (2005) de José García (1975) y Fidel Martínez (1979), sobre las condiciones de las mujeres en las cárceles franquistas; *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016) de Altarriba (1952) y Kim, que acopian las experiencias de los padres de Altarriba. U otros como *Las serpientes ciegas* (2009) de Felipe H. Cava (1953); *El hijo* (2009) de Mario Torrecillas y Tyto Alba; *Primavera tricolor* de Santamaría (1963) y Pepe Farruco; *Nuestra Guerra Civil* (Norman Fernández y Pepe Gálvez); la trilogía de Sento Llobel (1953) y Elena Uriel sobre la experiencia de Pablo Uriel en la guerra: *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016); o *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca (1969), que se abre con unas impresionantes imágenes sobre la tragedia del Puerto de Alicante.

Los autores de estos títulos, para poder llevar a cabo sus producciones, han tenido que exceder los límites del historietista, hacer un trabajo historiográfico y una manufactura de base testimonial. Recuperar el pasado por medio de la investigación y la voz de los testigos. Las memorias que producen guionistas y dibujantes no se constituyen como memorias directas sino que están atravesadas por el relato de los otros y los documentos que puedan ir recuperando de archivos.

A fines de los años ochenta Marianne Hirsch[4] y James Young acuñan el término ‘posmemoria’ para definir la perdurabilidad de los hechos traumáticos en las sociedades y estudiar las producciones culturales que se generan a partir de la ‘segunda generación’. Ya más acotado al ámbito español Ricard Vinyes llamará a esta memoria una «memoria diferida» y reparará en las manifestaciones artísticas de los últimos años porque

> ha sido esa generación la que, tras escuchar y sospechar que su patrimonio político era escamoteado, se ha lanzado, por pura irritación ética, al asalto de la memoria, aunque sólo fuera para decir que era suya, y que también quienes no han vivido los acontecimientos pueden hacer con ella lo que realmente les venga en gana, resignificarla como quieran. Es su legado y su derecho, por encima de los gobiernos y las academias, por encima de las víctimas y sus descendientes. (2011, 24)

Para la creación e instalación de estas memorias colectivas es fundamental una producción cultural que vuelva a los hechos sin cerrar de las genera-

4 Hirsch profundiza en el concepto en *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997).

ciones precedentes, pero también que respete las singularidades históricas y sociales que las produjeron y que ejerza una reflexión crítica sobre los hechos. No todos los productos culturales que abordan el pasado lo logran. De los cómics mencionados, aún teniendo en cuenta que varios de ellos surgen en el marco de un *boom* memorialístico, con los pros y contras que esto sugiere, la mayoría sí consigue combinar estética, recuperación y reflexión. En este sentido el cómic tiene ventajas concretas sobre otros medios culturales: primero, llega a un público específico que no siempre tiene una predisposición hacia la literatura o los textos científicos; segundo, su recepción se extiende a edades que no suelen estar interesadas en la historia. Es un formato idóneo para la enseñanza del pasado traumático; y por lo tanto para formar una conciencia colectiva. La apertura hacia un público más amplio no debe entenderse en detrimento del formato, sino que esto «deja en manifiesto la variedad y relevancia de la poética de un género que puede leerse en sintonía con otros discursos. […] el cómic es un objeto social, a pesar de la etiqueta de mero entretenimiento que soporta, ayudará a comprender y valorar su potencial como medio artístico de comunicación» (Bórquez 2013, 145).

De este modo, podemos distinguir entre aquellas obras que son realizadas por una memoria 'diferida', y aquellas que son producidas desde una 'memoria vivencial'. Entre los pocos testigos directos de la represión franquista que se han dedicado a la historieta, Carlos Giménez se ha mostrado como una memoria activa y obstinada en la tarea 'responsable' de narrar la experiencia de la violencia en primera persona. Su arte marca un precedente en la utilización del género como forma de construir una imagen colectiva sobre el pasado español. Legado que recuperarán los historietistas de la segunda y tercera generación, reconociendo y destacando el trabajo de Giménez como el del más importante cronista gráfico de la posguerra y el iniciador de las historietas que construyen una visión marginal del pasado, como respuesta al olvido planificado de quienes ganaron la contienda.

Para el análisis de la producción de Carlos Giménez me centraré en la serie *Paracuellos*, que es publicada durante la Transición en un semanario que no estaba dedicado exclusivamente al cómic sino que se nutría de la sátira política, el humor, el deporte y sobre todo, hacía uso de la fotografía del destape: *El Papus. Revista satírica y neurasténica*.[5] La serie tiene dos etapas. La primera de ellas, entre 1977 y 1978, con 28 episodios y un total de 90 páginas que se recogen en dos álbumes, *Paracuellos* y *Paracuellos 2*. La segunda fase comienza en 1997 y finaliza en 2003, consta de 26 episodios que suman 192 páginas distribuidas en 4 álbumes, *Paracuel-*

5 Para los aspectos más formarles de *El Papus* (tirada, formato, autores, etc.) ver *Tebeosfera*. URL `https://www.tebeosfera.com/publicaciones/papus_el_1973_elf_amaika.html` (2016-09-10).

los 3, 4, 5 y 6 respectivamente. El personaje principal de *Paracuellos* es retomado en *Barrio*, también publicada inicialmente en *El Papus*, lo que hace aseverar a Antonio Martín que «Carlos Giménez se planteó el proyecto narrativo de un obra total, que integrase los recuerdos y vivencias de su vida hasta el momento presente en que dibujaba» (2001, 5).

Asimismo, la conexión narrativa, aunque ya con diferentes personajes y momentos, puede observarse en la trilogía *España Una, España Grande* y *España Libre*[6] (1976-77, *El Papus*), que ilustra las disyuntivas de los años de la Transición y cuestiona la continuidad de las políticas franquistas en el pasaje a la democracia. A pesar de su insistencia en la crítica política y social sus obras pasaron por un larga omisión – olvido que se extendió no solo a sus historietas sino a todo aquello que tuviera que ver con la memoria de los derrotados. Ya en el siglo XXI se reeditan sus trabajos y surgen nuevos aportes. Entre el 2007 y el 2009 realizó la serie *36-39 Malos tiempos*[7] en la que el autor recupera el miedo, el hambre y la violencia previos a la dictadura. Para hacerla no solamente vuelve a sus recuerdos como niño de la guerra sino también a la experiencia de otros sobrevivientes. Son varias las voces de los testigos que dan guión y contexto a sus dibujos, de manera que su obra se organiza a través de un tejido polifónico del trauma.

2 El Auxilio Social: el perdedero de niños

Antes de entrar en *Paracuellos*, quisiera hacer una breve introducción a los asilos del Auxilio Social, ya que la acción de la serie se centra enteramente en ellos y en la malversación de la infancia, planificada y sistemática, que se llevó a cabo en estos sitios. Promocionados como centros de ‘beneficencia’ del régimen actuaron a modo de cárcel de menores tanto para aquellos niños que habían quedado huérfanos como para aquellos que sus familias no podían alimentar a causa de la pobreza en la que estaba sumida España. Algunos de los padres sabían que sus hijos estaban ahí (aunque no las condiciones), otros, la mayoría de los que estaban presos, nunca conocieron el destino de sus hijos. En este sentido los centros actuaron como ‘perdederos’ de niños. Sitios de no retorno a la identidad, a la familia, al linaje.

La insistencia en el adjetivo ‘perdidos’ para referirse a los niños de la España de Franco comienza con las investigaciones del historiador Ricard Vinyes (2002), luego es retomado por el documental *Els nens perduts del*

6 En 2013 se edita la trilogía con el título *España Una, Grande y Libre*, con prólogo de Felipe Hernández Cava.

7 En 2011 se publican las 4 series: *Todo 36-39. Malos tiempos*, con prólogo de Ramiro Pinilla. Más información sobre la obra del autor disponible en: http://www.carlosgimenez.com (2016-09-10).

franquisme (Armengou, Belis, Vinyes 2002) y finalmente pasa a la ficción y a varios estudios históricos y testimoniales.

> Perdidos porque muchos murieron en los trenes de mercancías que los trasladaban desde campos de concentración a cárceles. Perdidos porque muchos murieron de frío, hambre y enfermedades. Perdidos porque la educación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres querían para ellos. Perdidos porque muchos aborrecieron la ideología de sus padres, aquellas ideas que los habían convertido en perdedores y a ellos en unos estigmatizados. Perdidos porque muchos desaparecieron, porque fueron entregados en adopciones irregulares, porque jamás volvieron a ver a sus familias. (Armengou, Belis, Vinyes 2002, 18)

Los hogares del Auxilio Social, inspirados en los *Winterhilfe* alemanes (Auxilio de Invierno), fueron creados por Mercedes Sanz Bachiller y Javier Martínez de Bedoya, el 31 de octubre de 1936, en Valladolid. Al principio se limitaron a ser comedores solidarios y centros de acogida para huérfanos, pero muy pronto sus funciones se extendieron a un disciplinamiento sobre el cuerpo y a una fuerte instrucción ideológica de los menores. Desde junio de 1937 se incluyó en los centros un Asesor de Cuestiones Morales y Religiosas y se organizó un circuito de capellanes en todo el país para supervisar el correcto funcionamiento. A partir de aquí se impusieron normas más rigurosas: la obligatoriedad de asistir a liturgias, que todos los niños fueran bautizados y una vida religiosa activa dentro de los orfanatos para purgar las culpas de los padres. Según cifras oficiales 25.513 niños fueron bautizados solamente en el año 1940.[8]

Desde sus albores la institución estuvo marcada por la propaganda política del régimen, que abarcó todas las esferas de la sociedad. De manera que durante mucho tiempo la imagen que perduró en el imaginario colectivo sobre los hogares fue la de una organización benéfica que, como dicen sus carteles, intentaba construir una «España mejor». Y de hecho ese sí era el cometido, claro que la construcción de la nueva España no incluía a los vencidos, y si lo hacía era por su negación. De este modo, hay dos versiones sobre los sucesos del Auxilio Social: la oficial, la de los vencedores, y la de las víctimas.

8 La edición de *ABC* del 12 de abril de 1944 reseñó: «La primera reunión de asesores provinciales de cuestiones morales y religiosas». En la misma se nombra a los asesores más importantes, se realiza un recuento de los beneficios que ha proporcionado el Auxilio Social a la comunidad: 49.000 bautizos, 259.000 primeras comuniones (14.890 en preparación), 1.200 centros catequísticos, 2.500 entronizaciones del Sagrado Corazón de Jesús, 50 vocaciones sacerdotales, etc. También se hace un repaso por los centros del Auxilio Social, por los comedores de madres lactantes y gestantes y por los jardines maternales.

A pesar de que el número de menores que pasó por allí fue muy alto (según registros de los Patronatos unos 43.000 hasta mediados de los años cincuenta), las producciones culturales que se han realizado en torno al Auxilio Social y que vienen de la mano de los testigos directos son escasas. Entre las más importantes se encuentran la novela autobiográfica *Tanguy. Historia de un niño de hoy* (Michel del Castillo, 1957[9]) y *Paracuellos*, donde Giménez recupera las vivencias que tuvo entre los 5 y los 13 años en la institución de Mercedes Sanz Bachiller.

El propósito de *Paracuellos* es preciso: denunciar la violencia psíquica y física a la que fueron sometidos los niños, buscar, en la medida que sea posible, justicia para las víctimas, y construir una memoria colectiva sobre los hechos. Claro, que a través de la producción también es posible encontrar para el autor un efecto de catarsis. Así, su obra intenta una reparación a dos niveles, el colectivo y el individual. Porque el autor, en palabras de Antonio Martín, «no ha vacilado ante la negrura, dolor y extrema dureza de los recuerdos, y, aun sabiendo que éstos han sido agigantados por el paso del tiempo, los ha convertido en materia de su trabajo, realizando unas historietas que se nutren del fuego de la pasión, que bordean el panfleto, porque, a pesar de los años, Giménez no ha olvidado» (2000, 3).

En lo que resta del análisis, propongo abordar las viñetas a partir de dos puntos. Primero, el desarrollo de una estética concentracionaria. Segundo, el concepto de herencia durante el franquismo y su resultado, la segregación.

2.1 El asilo como campo

Con 'estética concentracionaria' me refiero a la manera en que Carlos Giménez retrata a sus personajes y cómo sus dibujos invocan la idea de campo de concentración. Esto se observa desde los bosquejos de los espacios, el disciplinamiento sobre el cuerpo de los niños y la caracterización de los personajes. Todas las viñetas están en blanco y negro, allí donde se espera color por ser una historieta con niños protagonistas, solo encontramos falta, una ausencia que ejemplifica las carencia de los hogares. Los centros se constituyen, así, como zona gris, como lugar de permanente tránsito, como un callejón hacia la vida adulta (la mayoría pasan ahí su niñez y adolescencia) que nunca finaliza, que se trastoca por las experiencias traumáticas. Los recuerdos de los niños, del mismo Giménez, se configuran como memorias en blanco y negro, ancladas en el dolor. Los prologuistas

9 Del Castillo huye con su madre desde Valencia a Francia. Allí, luego de rocambolescos sucesos que incluyen 18 meses en un campo de concentración al sur del país, su madre lo abandona para cruzar la frontera y volver a España. La promesa de un reencuentro en Madrid nunca llega a cumplirse porque el niño es detenido, recluido en el Velódromo de Invierno y más tarde enviado a un campo de concentración alemán.





Figuras 1 y 2. *Paracuellos 1* y *Paracuellos 2* (Giménez 2012, 64, 180)

de *Paracuellos* coinciden en imágenes que evocan la devastación y la imposibilidad de olvidar: «el infierno de la memoria» (Jesús Cuadrado), «la huella infinita» (José María Beá).

La mayoría de las entregas se abren y se cierran con viñetas que muestran una visión externa de los hogares. En esta visión el primer plano lo ocupan los paredones o las rejas del centro y, a veces, el nombre que identifica el lugar: «Hogar García Morato», «Paracuellos de Jarama», «Hogar General Mola», «Hogar Bibona, c/ Dña. Carlota. Puente Vallecas».

En los muros que dividen el adentro (prisión) del afuera también suele dibujarse el logo del Auxilio Social: una mano amenazante en contra del demonio o hidra revolucionaria, que era a la vez la promesa de muerte para quienes no se doblegaran, adoctrinamiento de los hijos de los derrotados y el ícono de una división de España entre buenos y malos. El logo del Auxilio Social marca, abre una escisión en la memoria de los niños, Giménez la reproduce décadas después con insistencia. En ese logo pervive, como huella indefectible, la política de segregación del régimen.

El punto de vista exterior de los hogares no tiene personajes. Solo el ojo que ve y dibuja. Un sujeto tácito que recuerda la soledad y que vincula los orfanatos a la idea de exclusión. Hasta allí no suelen llegar visitas, ni se pasea la gente cerca de sus tapias. Son sitios aislados, herméticos donde apenas llegan y salen algunas cartas, previo chequeo de los censores. Allí solo llegan los niños quebrados por la guerra y los trabajadores del régimen. Víctimas y victimarios. Mano que disciplina y demonio que paga su condena. Las escasas visitas del exterior siempre son para otros niños, pocas veces para los protagonistas.



Figura. 3. *Paracuellos 3* (Giménez 2012, 212)

El afuera se constituye, así, como lugar imposible, como lo irrepresentable que para ser contado debe acudir a la imaginación. Los protagonistas conjeturan y planifican lo que harán cuando salgan. Pero ese día no llega en la historieta, aunque luego, en la biografía de muchos de ellos sí haya llegado. Pablito Giménez, el niño que podemos identificar con el autor, sueña con comprarse la colección de *El cachorro* (tebeo de Juan García Iranzo, Editorial Bruguera) y con ser dibujante. El Giménez real lo logra pero en no permitir que su personaje crezca, dejarlo encerrado después de 600 páginas, que es lo que tiene la colección completa, también deja reflejo de aquello que se quedó, para siempre, encerrado en esa cárcel de niños.

Dentro de los centros los espacios recurrentes son: los dormitorios, las duchas, el comedor, el patio. Todos ellos también remiten a la idea de campo. Las camas están alineadas, no se ve el final, son infinitas, como infinito el número de niños ‘perdidos’ en los centros. Las cifras que antes mencionaba solo son de aquellos que hay registro, se calcula que fueron muchos más. La misma descripción de las habitaciones se repiten en el film *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001), inspirado también en los recuerdos de Carlos Giménez. En esta película, que por estética recuerda mucho a *Paracuellos*, hay un elemento particular que no aparece en la historieta, y que es cuño de Guillermo del Toro (con su memoria doblemente ‘diferida’, por ser de segunda generación y por ser extranjera): la inclusión de los fantasmas.[10] Un significativo recurso para representar a los niños del Auxilio Social que desaparecieron en los centros, que murieron por los malos tratos o que quedaron anclados en la infancia, sin poder contar

10 David Muñoz, guionista de *El espinazo del diablo*, influenciado por la obra de Giménez, realiza en 2007 el cómic *Le manoir des murmures*. Otra vez estamos ante niños huérfanos, ahora representados desde lo monstruoso, lo anormal, lo extraordinario que confluye con los temas históricos. Muñoz esboza la historia de Sarah, una niña que despierta en un parque de Praga y descubre que su familia ha muerto por un extraño virus extendido por los nazis.

ni reelaborar la experiencia traumática. A la fusión de *Paracuellos* y una escenografía fantasmal apelan también obras de teatro como *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (2005). Pero Giménez, memoria directa, necesita para contar los hechos un corte realista, lo fantástico será la reelaboración de otra generación que verá en el pasado una muchedumbre de muertos que vagan por la España actual sin encontrar justicia.

El disciplinamiento sobre el cuerpo es otro de los indicios que figuran el Auxilio Social como campo de concentración. El control se da por medio de la tortura física, el hambre, las prohibiciones, y por la obligación a reproducir 'físicamente' acciones fascistas y católicas: los niños rezan de rodillas, repiten sistemáticamente las plegarias y cantos que condenaron a sus padres, hacen el saludo fascista y son obligados a pegar a sus compañeros. Dentro del Auxilio Social, como en el *lager*, hay alumnos 'preferidos' encargados de que el resto cumpla las órdenes cuando no están los celadores, en el argot de los niños son los «jamao». Ellos toman para sí la misión de ser represores: «Tú en esto no te metas pichi, yo soy el jefe falange» (Giménez 2012, 137) le dice el niño celador a uno de los amigos de Pablito Giménez, cuando este intenta defender de las torturas a uno de los pequeños.

Las viñetas recurren a una estética contaminada por la presencia de lo militar y lo religioso. Los niños marchan, forman filas, mantienen distancias, reprimen el sexo. Los celadores visten como soldados, las celadoras como monjas. En uno de los testimonios que recoge González de Tena en *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*, una de las víctimas dice: «En los Hogares del Auxilio Social que yo conocí el destino que pretendían darnos a los niños internos era aquello de 'mitad monje, mitad soldado'» (2009, 66). Esta pérdida y reconstrucción de la identidad de los menores a partir de preparar soldados para la nueva España es explícita *Paracuellos*.

Si el aspecto de los hogares es el de los campos de concentración, el de los niños también se asemeja mucho al de los prisioneros: el cabello muy corto o rapado, las orejas grandes, los ojos hundidos.

Son cuerpos extremadamente flacos, que lindan con lo cadavérico. En muchas de las entregas se los ve en fila. En otras acostados en el suelo del patio, en pleno verano, agonizando y serializados. Apenas separados entre sí, hacinados y condenados al anonimato. De igual modo, en los cuadros donde hay muchos niños todos se vuelven iguales, no hay manera de identificarlos, solo se los puede contar.

2.2 El asilo como transformador de la herencia republicana

Si bien hubo niños en el Auxilio Social que tenían vivos sus padres y que habían sido dejados en los hogares por falta de recursos económicos, en la mayoría de los casos estos centros fueron el destino de los huérfanos de quienes lucharon a favor de la República, o de quienes estaban aún en las





Figuras 4 y 5. *Paracuellos 1* y *Paracuellos 2* (Giménez 2012, 57, 156)

cárceles. Estos menores, por lo tanto, eran, mayormente, hijos de rojos y como tal se les trataba. Una de las primeras medidas tomadas por el régimen de Franco fue la reforma de la educación, había que borrar todo vestigio de los avances pedagógicos, liberales y ateos de la República. Con las nuevas leyes[11] se otorgó mayor poder a la Iglesia, que pasó a regular activamente la enseñanza. Se promovió la discriminación por sexos y por *élite*, de manera que se configuró una doble vía de educación, la de las clases pudientes, adeptas al régimen, y la de los más desfavorecidos. Para estos últimos el plan de estudio estuvo destinado a la transformación ideológica de los hijos de los vencidos. El máximo exponente fueron los niños del Auxilio Social. De ahí que en el prólogo de *Paracuellos* Antonio Martín hable de una «guerra de ideas, guerra política, guerra social, guerra de clases» (2000, 3).

La noción de segregación, basada ideológicamente en la Alemania nazi y transformada a las necesidades de la nueva España, fue introducida por el psiquiatra Antonio Vallejo Nágera. Su teoría, de base eugenésica, consideró al marxismo una enfermedad mental, contagiosa y hereditaria. Esto llevó por un lado a la experimentación con madres (había que encontrar el gen ron), y por otro a una feroz política de segregación de sus hijos. Había que separarlos antes de que fueran contagiados, reconvertirlos para las necesidades del régimen. El designio es el de la reeducación y la 'salvación' de las almas perdidas para la creación de una sociedad ideal, basada en los valores cristianos. En *La locura y la guerra: psicopatología de la guerra española* (1939) Vallejo sentencia: «la comprobación de nuestras hipótesis tiene enorme trascendencia político-social, pues si militan en el marxismo de preferencia psicópatas antisociales, como es nuestra idea, la segregación de estos sujetos desde

11 El 20 de septiembre de 1938 se promulga la Ley de Reforma de Enseñanza Media, el 29 de julio de 1943 se regula la Ordenación de la Universidad, 17 de julio de 1945 se cambia la Enseñanza Primaria, y el 16 de julio de 1949 se sanciona la Ley de Formación Profesional Industrial.

la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan temible» (citado en Armengou, Belis, Vinyes 2002, 40).

Entre las medidas que se creían necesarias para impedir el contagio estaba apartar a los niños en instituciones, con el fin de que no se educaran bajo las ideas republicanas. Así, quienes acogían a los niños o quienes trabajaban en los centros del Régimen estaban convencidos de cumplir una misión a favor del bien general y la salud de la Nación. De este modo, los 'hogares' intentaron romper la filiación original e instaurar en su lugar las figuras omnipresentes y temerosas de Dios (la Iglesia y sus representantes) y la Patria (Franco y sus instituciones).

3 Epílogo

Quizás el logro más importante de *Paracuellos* es que frente a esa estética concentracionaria, ante la idea de una herencia escindida, y contra la intención del régimen de borrar selectivamente e imprimir una nueva ideología en toda la generación de hijos de los republicanos, Giménez (el niño protagonista pero también el historietista) abrió puntos de fuga, salidas que le ayudaron a avanzar hacia una conciencia social, y le permitieron establecer una memoria común de los sucesos. Giménez habilitó subterfugios posibilitados por la amistad y el arte, en ellos la creatividad funcionó como un medio de liberación. En las viñetas vemos cómo los niños utilizan su ingenio para abstraerse de las condiciones de los hogares: escriben sus propios cuentos, construyen sus títeres, y hacen sus tebeos. Ante la falta improvisan espacios de creación y lo hacen juntos.

En el prólogo a la edición de 1979, Manuel Quintana explica el Auxilio Social en términos de un sistema educativo-represivo que ha afectado a toda una generación.

> La educación impartida en los colegios a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, hasta remontar la década de los 60, supone para todos y a la larga la mayor de las frustraciones. Se nos ha mantenido al margen de una formación política, cultural, sexual, etc…, acorde con los cambios, innovaciones y pequeñas revoluciones que el inevitable paso del tiempo lleva consigo. De esta forma el franquismo ha intentado formarnos a su imagen y semejanza. Y, en cierto modo, este sistema ha conseguido sus propósitos. (citado en Giménez 1979, 6)

Sin embargo, rescata un único aspecto positivo, que es el efecto rebote que el franquismo ha producido en muchos jóvenes como Giménez, impulsados a producir obras que caricaturicen el régimen. Justamente, *Paracuellos* apela al lector no solo desde la emotividad que da el relato testimonial, desde los puntos bajos, que los hay, sino también desde una postura crí-

tica atravesada por un humor triste. Esto permite tomar distancia de los hechos y poder reelaborarlos. Los niños se ríen del hambre, de los golpes, y hasta de sus orfandades, lo hacen porque esa risa es lo único que les queda para enfrentarse al dolor.

Paracuellos también responde, por oposición, a los cómics de los años del franquismo. Su serie propone antihéroes contra los héroes que dominaron la escena española por cuarenta años. Los personajes no se enfrentan a monstruos imaginarios (especies milenarias, arañas gigantes, etc.) como en el caso de «Roberto Alcázar y Pedrín», sino a los reales que le impone el régimen. Villanos de carne y hueso, reconocibles en la historia, con nombres y apellidos, archienemigos contra los que los niños no podrán hacer nada. Solo esperar a que pase el tiempo, el hambre y la violencia. Las caras y los cuerpos de los antihéroes de Giménez tampoco son rozagantes como los niños fascistas de *Flechas y Pelayos*, que caminan libres y a sus anchas por la España de los vencedores. Del otro lado de los muros del asilo, desde el encierro, los personajes de Giménez siguen soñando con la libertad, con la comida, y con el abrazo fraternal de esa familia que mucho perdieron para siempre.

Giménez dibuja desde su derrota histórica y personal pero también desde su triunfo ético, su testimonio le da la clave de la resistencia, porque, en términos de Amar Sánchez «contar, abandonar la idea de lo irrepresentable es entonces, asumir una responsabilidad ética frente al futuro» (2010, 118). Su obra, enunciada desde las vivencias de las víctimas, configura una victoria concreta, precisa, frente al olvido, pero más allá de eso, que ya es mucho, también es un destello del pasado que no ha dejado de estar en el horizonte, llamando a revisión y confrontación. Y ahora, ya en el siglo XXI (en el futuro), son las nuevas generaciones de historietitas, quienes han tomado para sí la responsabilidad ética. Ellos son quienes continuarán con pequeños actos de resistencia.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.

Armengou, Montse; Belis, Ricard; Vinyes, Ricard (2002). *Els Nens Perduts del Franquisme*. Barcelona: Proa.

Bórquez, Néstor (2013). «Historias y viñetas, una versión del pasado traumático». *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 20, 111-69.

Cenarro, Ángela (2009). *Los niños del Auxilio Social*. Madrid: Espasa Calpe.

Giménez, Carlos (1979). *Paracuellos. Auxilio Social*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Giménez, Carlos (2011). *Todo 36-39. Malos tiempos*. Barcelona: Debolsillo.

Giménez, Carlos (2012). *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo.

Giménez, Carlos (2013). *España Una, Grande y Libre.* Barcelona: Debolsillo.
González de Tena, Francisco (2009). *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*. Málaga: Sepha.
González Duro, Enrique (2008). *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*. Barcelona: Ediciones Península.
Martín, Antonio (2000). «La obra nacional de Auxilio Social». *Paracuellos*, 1, 3-5.
Martín, Antonio (2001). «Barrio. Una historieta autobiográfica». *Barrio*, 1, 3-7.
Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
Soldevila, Ignacio (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
Vinyes, Ricard (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
Vinyes, Ricard (2011). *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Barcelona: Los libros del Lince.

La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española

Daniel Gómez Salamanca
(Independent scholar)

Abstract The graphic novel is often presented as the best choice for the comic industry to achieve cultural legitimization of this media. This article analyses comic's register, confirming its inherent legitimacy, questions the arguments provided by the critics to sustain the above mentioned choice and analyzes from different perspectives the Spanish comic industry in order to understand the influence of graphic novel in different areas of the sector.

Keywords Graphic novel. Comic. Comic industry in Spain.

1 Introducción

En los últimos años, en España, hemos visto como, en el ámbito de la teoría y crítica del cómic, se venía perfilando con entusiasmo la idea de un nuevo tipo de cómic que estaba destinado a legitimar la historieta como un vehículo cultural válido, es decir, que rompería por fin con la idea de que el cómic es un producto de escaso valor destinado únicamente a un público infantil. Se trata de la novela gráfica. En este contexto se hacía evidente que la cuestión de la novela gráfica merecía un acercamiento más sistemático que el que le dedicaba y sigue dedicando la prensa, y menos entusiasta con la idea de que esta hubiera llevado el cómic a su madurez que el que defienden algunos teóricos españoles. Fue la necesidad de este acercamiento lo que motivó la redacción de la tesis doctoral en la que se basa el presente artículo.

¿Pero, qué es la novela gráfica y cuál es su influencia en la industria del cómic española? Como puede observarse la pregunta inicial de esta investigación tiene dos partes claramente diferenciadas. Por ese motivo, en el desarrollo del trabajo, obtuvimos dos grupos de objetivos que acabarían por desembocar en una única hipótesis.

La primera parte tiene como objetivo principal definir la novela gráfica y la segunda establecer su grado de influencia en la industria. Del primero de estos objetivos principales se derivan, además, los siguientes sub-objetivos:

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-9 | Submission 2016-09-26
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

- Explorar las principales teorías acerca del lenguaje del cómic y la manera en que construye los relatos.
- Revisar críticamente las principales teorías sobre la novela gráfica.
- Delimitar la importancia de la novela gráfica como herramienta de legitimación del cómic.

La segunda parte de la pregunta nos lleva a determinar su grado de influencia en los diferentes ámbitos de la industria, es decir: producción, distribución, canales de comercialización y promoción.

Desde este doble acercamiento pretendíamos confirmar la siguiente hipótesis: «La novela gráfica ha influido de manera desigual en los diferentes ámbitos de la industria del cómic española, propiciando una normalización de dicha industria como subsector de la industria editorial».

Acabando ya con la cuestión metodológica, como ya prefiguraba la pregunta inicial, la tesis se dividía en dos partes y cada una de ellas se ocupaba de uno de los grupos de objetivos.

2 Teoría del cómic y la novela gráfica

El primero de ellos consiste, como ya hemos dicho, en explorar las principales teorías acerca del lenguaje del cómic desde la semiótica y desde la narratología. Aunque el origen de los estudios semióticos del cómic podemos situarlo en Francia durante los años sesenta con Roland Barthes, no será hasta los setemta y ochenta cuando una nueva generación de teóricos franceses emprenderá dichos estudios de manera sistemática. Entre ellos encontramos a Pierre Fresnault-Deruelle, Pierre Masson, Benoît Peeters y Thierry Groensteen. En España, en cambio, la investigación semiótica del cómic, salvo puntuales excepciones, no ha tenido tanta repercusión ni continuidad. En este este trabajo concebimos el cómic como texto según la definición de Umberto Eco, es decir, en tanto que «artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo» (1993, 96). Queda claro, pues, que el cómic pertenece al ámbito de estudio de la semiótica, la teoría o ciencia que estudia los signos. Sin embargo, siendo el cómic un medio principalmente narrativo, el estudio de su lenguaje no puede ser completo sin observar la naturaleza de estos significados y cómo se organizan para crear relatos. Cambiamos entonces de disciplina y propusimos un estudio desde la narratología que complementara el estudio semiótico.

El lenguaje del cómic, analizado desde la doble perspectiva semiótica/narratológica, se revela como un sistema de comunicación complejo y perfectamente capacitado para vehicular significados igualmente complejos. Como afirma Antonio Altarriba, «no existe ningún condicionamiento especial en sus componentes constitutivos que la condene a transmitir

unos mensajes fáciles o intranscendentes» (1995, 379). Es desde esta constatación desde la que afirmamos tanto su entidad como medio de comunicación autónomo como su plena legitimidad cultural.

¿Teniendo en cuenta esta última consideración, qué necesidad había de crear el término novela gráfica? ¿O, en otras palabras, qué necesidad había de encumbrar un pequeño grupo de cómics mediante constantes alusiones a la literatura?

Intentando resolver esta cuestión, en la segunda parte del marco teórico, realizamos una revisión crítica de las principales teorías por las cuales se presenta la novela gráfica como forma de legitimación del cómic. Estas teorías se integran en lo que denominamos ‘perspectiva culturalista’.

Para los teóricos y críticos partidarios de esta perspectiva – entre los que encontraríamos a Santiago García, Will Eisner, Eddie Campbell o Pepo Pérez – el cómic comercial (y muy especialmente, según afirman, el *comic book* de superhéroes y los álbumes de *bande dessinée* de aventuras) está tan connotado como producto infantil y desechable, que ha hecho falta la creación de un nuevo tipo de historieta para legitimar el cómic y un nuevo nombre para designarlo evitando las connotaciones previas: la novela gráfica.

Estos teóricos obtienen las características de este nuevo tipo de cómic por contraposición a aquellas que consideran más perjudiciales para su legitimación en el cómic comercial, resultando un cómic de autor, literario, ambicioso, serio y, muy especialmente, adulto.

En contrapartida, los partidarios de la que hemos denominado perspectiva integradora (entre los que podemos incluir al Manuel Barrero, Álvaro Pons o yo mismo) consideramos que el cómic es ya un producto culturalmente válido; que, en consecuencia, crear un nuevo término para legitimar culturalmente aquello que ya posee legitimidad no es necesario, y que las características propuestas por los partidarios de la perspectiva culturalista no suponen aisladamente (ni en conjunto) ninguna novedad, es decir, que ya habían existido cómics de autor, serios, adultos, etcétera. En consecuencia, la mayor parte de nosotros definimos la novela gráfica, no tanto como movimiento artístico, sino como formato. En nuestro caso la definíamos concretamente de la siguiente manera:

> Formato de cómic (que, aunque suele decantarse por parámetros similares a la novela literaria, admite una cierta variabilidad en cuanto a sus características materiales: tipo de encuadernación, tamaño y número de páginas, etcétera) caracterizado por contener una historia autoconclusiva que (independientemente de su serialización previa) habría sido concebida para su publicación en dicho formato y cuya autoría es definida e incluso destacada mediante diversos recursos paratextuales. La novela gráfica está destinada a un público adulto,

> no necesariamente lector habitual de cómics, por lo que su canal de comercialización habitual no consistiría tanto en librerías especializadas en cómic como en librerías generalistas, cadenas de librerías y (en menor medida) grandes superficies. (Gómez Salamanca 2013, 87)

Definida de esta forma, pierde sensiblemente importancia la consideración de la novela gráfica como estandarte del cómic como producto cultural legítimo y se impone un enfoque diferente que ayude a delimitar el papel de la novela gráfica como motor de la industria del cómic española. Sin embargo conviene dedicar un espacio a la revisión crítica de algunos de los principales argumentos esgrimidos por los integrantes de la perspectiva culturalista sobre la novela gráfica, comenzando por su consideración de cómic adulto.

Desde la perspectiva culturalista suele afirmarse que el cómic (hasta la llegada de la novela gráfica) estaba rígidamente encorsetado por el hecho de dirigirse a un público infantil. Para estos teóricos la llegada de la novela gráfica ha supuesto la maduración del cómic. Algunos teóricos como Santiago García, poniendo el ejemplo de *Maus,* hablaban incluso del «tebeo que se atrevió a ser mayor» (2010, 206).

En primer lugar deberíamos preguntarnos en qué medida la edad del público al que va dirigido una determinada obra debe ser considerado un motivo para la legitimación o deslegitimación de la misma. En segundo lugar, repasando la historia del cómic hemos podido observar como el cómic para adultos ha sido una constante en la historia del cómic, si bien tradicionalmente se ha mantenido en segundo plano.

A esto debemos añadir lo que creemos que es una confusión muy común en la perspectiva culturalista: la equiparación de la madurez del público al que va dirigido el cómic y la madurez del cómic en sí. Recuperamos, por tanto, la distinción que ya hacía Antonio Altarriba, junto con Antoni Remesar, en su temprano estudio *Comicsarías*, entre cómic adulto y cómic para adultos.

> La primera se refiere al nivel alcanzado en la utilización de los códigos del medio, independientemente de los contenidos que se transmitan. La segunda por el hecho de la existencia de un público que pueda considerarse adulto en el sentido más cultural del término y que legitime, por su consumo, un tipo de producciones sobre las demás. (Remesar, Altarriba 1987, 94-5)

En cuanto a la segunda acepción, Remesar y Altarriba calificaban la acotación del cómic adulto como una «turbia maniobra» por parte de ciertos editores aunque podrían haber errado la previsión cuando, analizando los escasos datos de los que disponían en 1984, afirmaron que «la legitimación de este tipo de productos por la vía del consumo es del todo inviable» (95).

Nos decantamos por tanto por afirmar que una novela gráfica es un

cómic no adulto sino para adultos, sin que esta consideración deba afectar en modo alguno a la valoración de la obra o deba ser interpretada como madurez de la obra o del medio.

En lo que respecta a la novela gráfica como cómic serio, según los teóricos de la perspectiva culturalista se produce un rechazo de la ficción de género. Se abandonan géneros como la ciencia ficción, la fantasía, las aventuras y, muy especialmente, el género de superhéroes en favor de otras temáticas que agrupan bajo la categoría de ‘temas serios’. En realidad la novela gráfica no abandona la ficción de género sino que desarrolla otros géneros como el cómic histórico, el cómic periodístico, el cómic autobiográfico o las adaptaciones literarias al cómic. Salvo estas últimas, que se deben más a una cuestión de trasvase y apropiación del prestigio de la literatura, suele justificarse la elección de estos géneros (especialmente el autobiográfico) por la posición que ocuparían en un supuesto eje cuyos extremos fuesen la realidad y la fantasía.

> La novela gráfica constituye un espacio en el que propiciar una dignificación del lenguaje del cómic alejándose de las peleas y aventuras extenuantes. Reivindica una mirada hacia la vida y los espacios cotidianos, la aventura reside en el día a día y sus protagonistas son de ordinario perdedores. (Trabado Cabado 2006, 226)

Sin embargo, basándonos en las teorías de Bart Beaty, uno de los motivos de mayor peso, podría ser la promesa de legitimación por la vía autoral que ofrecen estos géneros.

> Autobiography […] becomes a mode which foregrounds both realism (as opposed to the traditions of fantasy) and the sense of the author as an artist demanding legitimacy (in contrast to the view of the cartoonist as a cultural hack slaving away to turn out mass-mediated product). In the field of contemporary comic book production, autobiography holds a promise to elevate the legitimacy of both the medium and the artist. (Beaty 2009, 229)

Precisamente en relación a la autoría, los teóricos culturalistas han intentado aplicar la teoría de autor de *Cahiers du cinéma* al cómic. En este apartado hemos recogido la crítica que se hacía a la teoría de autor desde el cine con Pauline Kael a la cabeza, y hemos comprobado cómo es también aplicable a la teoría de autor que se está practicando en la crítica de cómic. Aunque Douglas Wolk, a la hora de aplicar la teoría de autor cinematográfica al cómic, ya tenía en cuenta algunas de las principales críticas que se le hacían a la primera, hemos podido constatar como en ambos casos, tanto en el cine como en el cómic, es necesaria una redefinición del concepto de autor que se aleje de la idea de autor

romántico para admitir nuevos aspectos como la autoría colectiva tan propia de las industrias culturales.

En lo que respecta a la novela gráfica como cómic literario, apreciamos claramente como los teóricos y críticos culturalistas están intentando connotar la novela gráfica con el prestigio y la legitimidad cultural que se le presupone a la literatura. Aunque Eddie Campbell lo niegue en su manifiesto,[1] el propio término novela gráfica es un magnífico ejemplo de ello.

> Terms like «comic book» and «graphic novel» are, strictly speaking, inaccurate; worse yet, they may encourage expectations, positive or negative, that are not borne out by the material itself. The phrase «graphic novel», for instance, seems to imply a breadth and cohesion to which few graphic novels aspire, let alone achieve. […] (Ironically, the novel – once a disreputable, bastard thing, radical in its format instability – is here being invoked as the very byword of literary merit and respectability). (Hatfield 2005, 5)

Las estrategias más comunes para ello son definir el cómic como subgénero de la literatura (lo que es un despropósito porque, como ya habíamos visto en la primera parte de la investigación, el cómic tiene un lenguaje autónomo) o bien distanciar la novela gráfica del cómic afirmando que, a diferencia de este último, la novela gráfica cumple con los requisitos de calidad, seriedad, autoría, etcétera propios de la literatura. constituyendo un cómic 'más literario' que el cómic más comercial. En respuesta a la primera estrategia, proponemos explicar esta cuestión mediante un esquema diferente en el que no se supedita la narrativa a la literatura, es decir, considerando la narrativa como intersección que incluiría los textos narrativos de diferentes artes y medios como el cómic el cine el teatro o la literatura. Hay que recordar que, a pesar del logocentrismo imperante en la mayoría de los estudios lingüísticos, el ser humano ha cultivado la narración de las formas más diversas a lo largo de su historia (con o sin recorrer al uso de la palabra). Por tanto, teniendo en cuenta que ni siquiera la expresión escrita es exclusiva de la literatura, no podemos afirmar que, por el hecho de narrar, lo narrado deba ser considerado literatura.

La segunda estrategia implica, según nuestro criterio, una grave confusión entre literatura y canon literario. Incluso si dejamos de lado la discusión sobre la validez del canon literario, podríamos decir que, en tanto que medio autónomo, el cómic no puede ser valorado mediante criterios estrictamente literarios.

1 Cf. «Eddie Campbell's (Revised) Graphic Novel Manifesto» [online]. *Oblique Strategies: an Exercise in Youthful Blasphemy*, 4 February 2006. URL `http://wasaaak.blogspot.com.es/2006/02/eddie-campbells-revised-graphic-novel.html` (2017-04-15).

Paralelamente a la cuestión de la legitimación cultural, la insistencia en la presentación del cómic en general y la novela gráfica en particular como una forma de literatura estaría también motivada por una voluntad, por parte de los editores, de acceder al canal de venta de las librerías no especializadas. En primera instancia este acceso vendría delimitado por la creación de secciones de cómic en las principales librerías pero a largo plazo suele valorarse positivamente la posibilidad de eliminar cualquier frontera entre cómic y literatura, es decir, mezclar literatura y cómic en las librerías en función de otros criterios como el género.

Finalmente, los críticos y teóricos culturalistas definen la novela gráfica como movimiento artístico. Algunos autores, como Santiago García (2010, 269) o Jean-Christophe Menu (2005, 11), llegan incluso a definirlo como una vanguardia. Lógicamente, en función de lo inclusiva o exclusivamente que tomemos la definición de movimiento artístico. podemos considerar o no que las diferentes propuestas identificadas como novela gráfica están lo suficientemente cohesionadas como para ser consideradas un movimiento pero, en cualquier caso, es necesaria una discusión más profunda acerca del papel de los movimientos y vanguardias en el contexto de las industrias culturales.

En resumen, en esta primera parte hemos tomado como premisa la legitimidad cultural del cómic en base a la capacidad de su lenguaje para construir significados y relatos complejos, hemos revisado los principales argumentos mediante los cuales la perspectiva culturalista ha propuesto la novela gráfica como principal agente legitimador del cómic. Concluimos que los argumentos ofrecidos han sido o bien refutados o bien carecen de una base suficientemente sólida y necesitan de un estudio más profundo que tome en consideración las implicaciones de que el cómic es el producto de una industria cultural. Si considerásemos, en cambio, que el objetivo de estos argumentos se limita a la creación de un clima de opinión favorable al cómic, lo que podemos objetar es que la crítica culturalista no hace extensivo este clima de opinión a global del cómic, sino que se sirve de la perpetuación de los prejuicios sobre el cómic como producto de escasa valía para reivindicar únicamente la pequeña parcela que representa la novela gráfica.

Una vez explicados los motivos de nuestra ruptura con la perspectiva culturalista emprendemos la segunda parte del estudio, es decir, la que tiene por objeto averiguar la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española.

3 Novela gráfica e industria del cómic

Debemos advertir que, aunque la perspectiva industrial en el estudio de la novela gráfica nos parecía no solo una de las cuestiones más interesantes sino también más útiles para la propia industria, nos hemos encontrado

con las dificultades y frustraciones que provoca intentar analizar una industria que no se deja analizar. Este es un problema que se remonta a los orígenes de la investigación sobre cómic en España y que, a pesar de las críticas de estudiosos tan reconocidos como Ignacio Fontes (1971, 335), Remesar y Altarriba (1987, 85) o Álvaro Pons (2008, 60), perdura hasta nuestros días. Los datos clave para la investigación de tendencias de mercado como las ventas y las tiradas son sistemáticamente ocultadas por las editoriales. Cuando se hacen públicos estos datos, suelen ser inflados o desinflados en función de los intereses de la editorial. Esto se debe en buena medida a que la industria del cómic española es principalmente importadora y las editoriales no quieren desvelar detalles que puedan facilitar el trabajo a otras editoriales con las que compiten en la compra de derechos. Como afirmaba el dibujante Jaime Calderón entrevistado por la Asociación de Autores de Cómic de España: «salvo tres o cuatro editoriales el resto no se dedican a producir cómics sino que actúan casi como distribuidoras, traduciendo tebeos a través de la compra de derechos en el extranjero, muchos de los cuales, paradójicamente, son de autores nacionales» (AACE 2008, 62).

En consecuencia, los estudios que analizan la naturaleza industrial del cómic en España son claramente minoritarios. Apenas encontramos un puñado de títulos que analicen datos cuantitativos. Los datos que presenta la mayoría de ellos son incompletos y poco fiables por la nula colaboración de las editoriales, o bien provienen de estudios que no están diseñados para analizar un sector, que tienen no pocas particularidades en comparación con la industria editorial en general. Por ese motivo, en la realización de la investigación de la que presentamos aquí los resultados se combinaron los escasos datos ofrecidos en estudios previos con entrevistas a los principales editores de novela gráfica en España.

Siguiendo con el tema que nos ocupa, hemos partido del estudio del cómic como producto editorial y para ello se han analizado los diferentes formatos de publicación de cómic en España. A partir de la definición de formato de Pascal Lefèvre, que tiene en consideración otras cuestiones además de los aspectos meramente físicos, hemos identificado claramente la novela gráfica como formato editorial.

> A format is not only defined by its materiality (the size, the paper quality, etc.) but also by its temporal aspects (does it have a temporal regularity or is it published only once at a precise time?) and editorial choices (how long can a chapter or a story be, what are the taboos?). It is therefore necessary to take the format into account when one judges a work. As obvious as it may sound, this fundamental aspect is often neglected in comics criticism. (Lefèvre 2000, 98)

Analizando los datos recogidos por diversos estudios, hemos podido com-

probar como el libro, a lo largo de la última década, se ha convertido en el formato de edición más importante, llegando a duplicar su cuota.

> Los editores han olvidado la filosofía tradicional de lanzar colecciones numeradas para ocuparse de lanzamientos singulares, buscando el máximo beneficio con la menor inversión, y etiquetándolos con distintas garantías (la adaptación, la integridad, el rescate, el galardón o la distinción elitista). (Barrero 2013, 812)

Lamentablemente, ninguno de estos estudios ha ahondado lo suficiente para diferenciar la novela gráfica de otros formatos de cómic también catalogables como libros (como el álbum franco-belga, los formatos japoneses y las reediciones de lujo de *comic books* norteamericanos). En consecuencia, no hemos podido comprobar en qué medida ha contribuido exactamente la novela gráfica a la preferencia de la industria por el libro.

Siguiendo con el análisis de industria del cómic propiamente dicha, se han analizado los catálogos web de las principales editoriales de cómic en España (en cuanto al volumen de títulos anuales) así como los de aquellas que se identifican más claramente con la novela gráfica. Se ha observado como la novela gráfica gana peso como formato, especialmente en las pequeñas editoriales, algunas de las cuales se han especializado en este tipo de cómic. El entusiasmo despertado por la novela gráfica en la comunidad académica, los editores o la prensa, coincide con una notable inflación de títulos. Sin embargo, y aunque los datos de los diferentes estudios no son concluyentes (en la medida en que existen sonoras incoherencias entre ellos), todo parece indicar que pese a las esperanzas depositadas en la novela gráfica, el sector ha entrado en una profunda recesión con la crisis económica. Teniendo en cuenta las limitadas tiradas a las que hacen referencia los editores para este tipo de productor era de prever que la influencia de la novela gráfica en este terreno sería bastante limitada.

En cuanto a la distribución y los canales de comercialización de la novela gráfica, hemos podido observar como las editoriales más identificadas con este formato han intentado desvincularse de las librerías especializadas. La novela gráfica busca abrir un nicho de mercado en los lectores de literatura no habituados al cómic (de ahí la insistencia en vincular cómic y literatura por parte de los teóricos culturalistas). Lógicamente a este tipo de lector hay que buscarlo fuera de la librería especializada, es decir, en cadenas de librerías, grandes superficies y librerías generalistas.

Dejando de lado las grandes superficies (que no son accesibles para las pequeñas editoriales a las que nos referimos) la novela gráfica ha tenido una implantación desigual. Por una parte, las cadenas de librerías como Casa del libro, Mundo Cómic (el espacio dedicado al cómic de algunas de las librerías de El Corte Inglés), o la Fnac han respondido muy bien

(especialmente por influencia de esta última) mientras que las librerías generalistas apenas comienzan a abrirse al cómic.

Lógicamente, optar a un nuevo canal de comercialización tiene sus consecuencias en la distribución. Según la mayor parte de los editores de novela gráfica, SD (la principal distribuidora especializada en cómic en España) les daría una cobertura correcta en tiendas especializadas y en cadenas de librerías, pero tendría serias dificultades para distribuir en el canal de librerías no especializadas. Por este motivo diversas editoriales de novela gráfica abandonaron SD para trabajar con distribuidoras no especializadas como Enlaces Editoriales con pésimos resultados (especialmente tras el cierre de ésta).

En cuanto a la promoción hemos podido constatar cómo las editoriales de cómic especializadas en novela gráfica imitaban la promoción propia de editoriales literarias independientes. La mayor parte de ellas, sin embargo, se ha limitado a herramientas de promoción de carácter local, como presentaciones de libros y sesiones de firmas, el envío de ejemplares a prensa y la promoción en Internet mediante la realización de pequeñas piezas audiovisuales.

En conclusión, con una salvedad, se confirmaba la hipótesis planteada. La novela gráfica ha influido la industria del cómic en diversas formas, siendo la causa principal o al menos una de las causas de la preferencia por el formato libro, de la aparición de nuevas editoriales, de la creación de un cierto clima de opinión favorable al cómic, de cambios en la distribución y en los canales de comercialización y de la incorporación de herramientas de promoción propias de las editoriales literarias.

Con los datos obtenidos, sin embargo, no podemos concluir que su influencia haya sido suficiente para la normalización de la industria del cómic como subsector de la industria editorial.

Por otro lado, a lo largo de la realización de la tesis en la que se basa el presente artículo, nos hemos encontrados con una serie de conclusiones no previstas en el planteamiento de la hipótesis, como la extrema dependencia que tiene la industria del cómic española de la compra de derechos a editoriales extranjeras, la escasa aplicación de los fundamentos del marketing editorial o la urgente necesidad de un estudio independiente y específico que cuente con la colaboración de las editoriales.

Bibliografía

AACE, Asociación de Autores de Comic de España (ed.) (2008). *Jaime Calderón. Anuario de la Historieta 2006-2007*, vol. 1, *Anuario de la Historieta 2006.* Barcelona: Asociación de Autores de Comic de España.

Altarriba, Antonio (1995). «La Historieta. Un Medio entre los Valores Plásticos y los Valores Narrativos». *XII Congreso de Estudios*

Vascos: Estudios Vascos en el Sistema Educativo. Donostia: Eusko Ikaskuntza / Sociedad Estudios Vascos, 379-85.

Barrero, Manuel (2013). «Evolución de la industria de los tebeos en España». Barrero, Manuel; López González, Félix; Gracia Lorén, Adolfo (eds.), *Gran Catálogo de la Historieta: Inventario 2012. Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera, 797-812.

Beaty, Bart (2009). «Autobiography as Authenticity». Heer, Jeet; Worcester, Kent (eds.), *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi.

Eco, Umberto (1993). *Lector in Fabula. La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo*. Trad. de R. Pochtar. Barcelona: Lumen.

Fontes, Ignacio (1971). «Análisis del mercado actual de tebeos en España». *Estudios de Información*, 19-20, 335-90.

García, Santiago (2010). *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri.

Gómez Salamanca, Daniel (2013). *Tebeo, Cómic y Novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España* [tesis doctoral]. Dir. por Josep Rom Rodríguez. Barcelona: Universitat Ramon Llull.

Hatfield, Charles (2005). *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Kael, Pauline (2008). «Circles and Squares». Grant, Barry Keith (ed.), *Auteurs and Authorship. A Film Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.

Lefèvre, Pascal (2000). «The Importance of Being 'Published'. A Comparative Study of Different Comics Formats». Magnussen, Anne; Christiansen, Hans-Christian (eds.), *Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum; University of Copenhagen.

Menu, Jean-Christophe (2005). *Plates-bandes*. París: L'Association.

Pons, Álvaro (2008). «Los Tebeos en España en el 2007». AACE, Asociación de Autores de Comic de España (ed.), *Anuario de la Historieta 2006-2007*, vol. 2, *Anuario de la Historieta 2007*. Barcelona: Asociación de Autores de Comic de España, 60-6.

Remesar, Antoni; Altarriba, Antonio (1987). *Comicsarias: Ensayo sobre una Década de Historieta Española (1977-1987)*. Barcelona: PPU.

Trabado Cabado, José Manuel (2006). «La Novela Gráfica: Formas de Dibujar la Soledad». *Estudios humanísticos. Filología,* 28, 221-44.

Wolk, Douglas (2007). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What they Mean*. Cambridge: Da Capo.

Historieta o Cómic
Biografía de la narración gráfica en España
editado por Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro

Las figuras y los signos de la memoria en Paco Roca

Felice Gambin
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Memory plays a key role in many graphic novels by the eclectic Paco Roca. If in *Arrugas* memory has been cancelled by Alzheimer, the same topic – this time related to the Civil War – is present in *Faro* and *Juego lúgubre*, among others. Its social importance is differently modulated especially in Roca's most recent works, such as *El invierno del dibujante*. The novel is a journey through the memory of those Spaniards grown during the Francoist Dictatorship and educated by the comic books published by Bruguera and by reading *Los surcos del azar, novela gráfica*, the story of a group of young republicans who, forced to leave Spain in 1939, continued their battle against Nazism in France as exiles. Roca's particular attention for narration in his drawings, sustained by a rich and meticulous investigation, highlights the way he artfully analyzes the historical and social memory in order to provide the present with possible answers.

Keywords Paco Roca. Memory. Alzheimer. Historical and Social Memory. Spanish Civil War.

Paco Roca es el versátil y poliédrico autor de numerosas novelas gráficas publicadas en el curso del último decenio o poco más. De entre ellas quiero recordar *Gog* de 2000, *El juego lúgubre* de 2001, *El faro* de 2004, *Hijos de la Alhambra* de 2007, *Arrugas* de 2008, *Las calles de arena* de 2009, *Memorias de un hombre en pijama* de 2010, *El invierno del dibujante* también de 2010, *Los surcos del azar* de 2013, *Andanzas de un hombre en pijama* de 2014 y el recentísimo *La casa*.[1] Muchas de las obras de Roca fueron en principio publicadas por editoriales francesas, como ocurre con *Les voyages d'Alexandre Icare: les fils d'Alhambra* / *Hijos de la Alhambra* (Roca 2003, 2007a), *Les rues de sable* / *Las calles de arena* (Roca 2009a, 2009b) e incluso el celebérrimo *Rides* / *Arrugas*, impreso por Delcourt en 2007 (Roca 2007b) y traducido por el editor español Astiberri en 2008 (Roca 2008). El público de muchas de las obras de Roca es francés, por eso sus características son las propias de los cánones transpirenaicos, empezando por el uso del color, siguiendo por el dibujo y acabando por el

1 Para un acercamiento global a la obra de Paco Roca véanse Azpitarte 2009, Paco Roca et al. 2012, Díaz de Guereñu 2014.

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-10 | Submission 2017-03-03
ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

formato. La atención que el autor presta a la sensibilidad de aquel público es tal que, como demuestran algunas de las tiras de *Arrugas*, el autor remite a un menú navideño propio de la tradición francesa y faltan por completo los crucifijos en las habitaciones de la residencia de ancianos (Azpitarte 1999, 153-77; Díaz de Guereñu 2013, 105-29). En la edición española, de la que se ha traducido la italiana de la editorial Tenué, el menú se ha revisado para adaptarlo a las tradiciones españolas y, además, el símbolo de la cruz aparecerá en una viñeta.

Tenemos, pues, revisiones que buscan una mayor adecuación al gusto del público, pero en otros casos lo que tenemos son auténticas reescrituras como la de *El juego lúgubre*: son distintas la cubierta, el formato editorial e incluso el colorido.[2] Si en la primera edición había colores brillantes, en la obra de reescritura estos desaparecen para subrayar la ambientación inquietante y 'negra' de la peripecia. El nuevo colorido responde mejor al ambiente obsesionante que ve cómo huye el protagonista, Jonás, de un Madrid donde se empieza a respirar el aire de la ya inminente guerra civil. Jonás Arquero decidió apartarse «del hervidero que era Madrid» (Roca 2012a, 11) con la ayuda de Federico García Lorca, que a la sazón había decidido regresar a Granada.[3] El poeta le consiguió una entrevista de trabajo para optar al empleo de secretario de cierto pintor amigo suyo, Salvador Deseo, residente en la aislada y laberíntica villa de Cadaqués.

El libro conecta con el universo surrealista de Salvador Dalí, tal y como se desprende de las páginas iniciales del volumen, que describen a un Jonás obsesionado años y años por una pesadilla que gira en torno a uno de sus más famosos cuadros: *Los elefantes*. Jonás es incapaz de explicar lo que le ocurrió, le resulta imposible saber si sus percepciones son reales o no.

La nueva coloración de la edición de 2012 – con la imagen en portada de un Dalí distorsionado mediante un efecto óptico, con los dibujos apagados que contrastan con el color rojo de la sangre que, copiosa, se escurre entre misas negras y macabras mutilaciones – expresa mejor las alucinaciones causadas por el ajenjo que narra el protagonista. Y entre el rojo brillante de la sangre y el de la paleta del pintor, el lector se encuentra en las manos un intrigante homenaje a Dalí transformado en personaje horripilante obsesionado por la muerte. Es una operación semejante a la realizada por Bram Stoker cuando transforma una persona real, el conde Drácula, en el personaje de ficción que conocemos.

2 Tres han sido las versiones del álbum: la primera en blanco y negro (Roca 2001), la segunda en color (Roca 2007c), la tercera y última en bitono (Roca 2012a).

3 En el texto leemos: «Un amigo me presentó a García Lorca, que por entonces había decidido volver a Granada: "me voy porque aquí me están complicando con la política, de la que no entiendo nada ni quiero saber nada. Me voy a mi pueblo para apartarme de la lucha de las banderías y las salvajadas"» (Roca 2012a, 11).

Las alusiones a las obras de Dalí son numerosas. Al cuadro ya citado, *Los elefantes,* habría que añadir *El juego lúgubre*, obra de 1929 que da título a la novela gráfica; *Jirafa ardiendo*, cuadro con una extraordinaria carga simbólica en un paisaje desolador. Pero también se oyen los ecos de *Le chien andalou* y están presentes las numerosas excentricidades del pintor de Figueras, al igual que múltiples objetos como la chaqueta afrodisíaca con sus vasos de licor llenos de pipermín.

En este juego 'lugúbre' y 'literario' sabiamente organizado, Paco Roca colorea de otro modo su novela gráfica y añade al prólogo de la primera edición un epílogo emblemáticamente titulado «El juego once años después». En el prólogo Roca daba noticia de que «un cierto día en una tienda de antigüedades» (Roca 2012a, 2) se sintió atraído por una copia de un libro en el que Jonás Arquero narraba su siniestra estancia en el pueblo de Cadaqués, y de que decidió seguir «lo más fielmente posible» (2) los recuerdos y las alucinaciones del autor de aquella obra, mezclados con los sueños, «durante su labor como secretario para Salvador Deseo» (2). En el epílogo, los guiños y la complicidad entre el narrador y el lector se hacen cada vez más evidentes:

> El éxito de un relato [escribe Roca] pasa irremediablemente por el juego entre lector y narrador. El lector debe dejar a un lado su inicial incredulidad sobre la historia que va a leer y por su parte el narrador hará lo posible para conseguir, con las herramientas que le ha dado su oficio, que el relato sea creíble. Este sencillo juego se vuelve una tarea difícil cuando uno es virgen en este terreno y nunca ha escrito un guión.
>
> Hace once años mi experiencia en el mundo del cómic era únicamente como dibujante, si exceptuamos la realización de tres guiones pornográficos. […] Me apetecía mucho hacer algo de misterio y de suspense. Le daba vueltas a la idea de coger un hecho real y manipularlo, hacer una especie de juego como el que Bram Stoker había logrado con el personaje real de Vlad el Empalador convirtiéndolo en el Drácula que todos conocemos. Me puse manos al teclado […] y comencé un guión en el que convertía al arquitecto Gaudí en el protagonista de una historia de terror. Quizá fuera mi inseguridad como guionista primerizo, pero el caso es que no me convencía el resultado. Fue entonces cuando cayó milagrosamente en mis manos el libro de Jonás Arquero. […]
>
> En cuanto a si lo que cuenta Jonás Arquero es real o no, sigo teniendo las mismas dudas que cuando escribí el epílogo original de este álbum hace once años. No he conseguido encontrar ninguna información que la confirme o la desmienta. En definitiva, hay partes que me cuesta creer, pero de lo que sí estoy seguro es de que Jonás Arquero creía verdaderamente lo que escribió en esos capítulos.
>
> Ficción y realidad se mezclan en los libros, como lo hacen también en la vida del genial pintor catalán. Estoy seguro de que si tuviésemos

> la oportunidad de preguntarle a él sobre la veracidad de esta historia, contestaría sin lugar a dudas «No es real. ¡Es realismo! Y si dudan de ello, obsérvelo bajo el prisma del método paranoico crítico». (70-1)

También *Las calles de arena*, impreso antes en Francia que en España por las prensas de Delcourt (Roca 2009a), es un viaje onírico que ve al protagonista perderse entre las calles del viejo barrio de la ciudad para hallarse, desposeído de su propia identidad, en una realidad paralela donde va a dar con una galería de personajes extravagantes. Sus encuentros con los habitantes de un hotel de infinitas habitaciones relatan las vidas de hombres y mujeres cansinamente aplastados por sus peregrinas obsesiones, por una *routine* que los anula. El protagonista intenta salir de estas calles amenazadoras usando para orientarse en el barrio un plano 1:1.

Muy oportunamente Juan Manuel Díaz de Guereñu en el «Prólogo» a *Las calles de arena* pone de relieve que

> Paco Roca, que no se conforma con hacer en sus cómics lo que otros muchos cómics antes de él, acude a lo que vive o lee para dar forma a sus historias, para encontrar soluciones y para buscarse problemas, es decir, para evitar las sendas trilladas y las salidas convencionales que, por mucho que las adornen, dan el aburrimiento y lo inane. Y lo hace con la naturalidad de quien recurre a lo que tiene a mano para sacar adelante la labor narrativa que se ha propuesto y también con una pizca de picardía, porque sabe que cada quiño descubierto puede abrirle al lector una ventana a lecturas rememoradas, a condición, claro está, de que no lastre la historia con el peso muerto de menciones de erudito.
>
> Paco Roca integra préstamos, alusiones, calcos y guiños en una historia que tiene su propia lógica, férrea y sutil como la de toda buena historia. Que un despistado impenitente como el protagonista, siempre en la luna, se pierda en calles que no conoce es casi inevitable. De ahí a verse atrapado en un laberinto no hay más que un paso, o un traspié que lo hace caer en un universo apenas más absurdo que el que habitamos. (Díaz de Guereñu 2009, 4)

Y el lector encuentra en esta narración fantástica en la que el protagonista se busca a sí mismo, continuas referencias a Jorge Luis Borges, a Maurits Cornelis Escher, a Fëdor Dostojevskij, a Edgar Allan Poe, a Lewis Carroll y a su *Alicia en el país de las maravillas*, a Franz Kafka.[4]

La narración es para Paco Roca el elemento principal de sus trabajos, y lo es también en la que podríamos definir como la más extraordinaria

4 No es casual que Roca ilustrase en blanco y negro al escritor checo. A este respecto, véase Kafka 2011.

novela gráfica sobre un tema de carácter social publicada en los últimos años: *Arrugas*.

En el curso de su carrera, Paco Roca ha dado y está dando vida a numeros personajes e historias gráficas utilizando géneros distintos. *Arrugas* ilustra la vida en una residencia para enfermos de Alzheimer, llena de gente corriente, para lo cual el autor emplea las estrategias lingüísticas propias del cómic combinándolas con un sabio uso de las líneas, los signos y los colores, que cambian de tono e intensidad según la situación que se narra.[5] El tebeo, ya lo sabemos, no es un género menor, y hoy no se considera una forma narrativa destinada a los niños. Es más: el cómic tiene un público con preferencia adulto, y desde al menos cincuenta años, es decir, desde que Umberto Eco escribió *Apocalípticos e integrados* (1968), el cómic, o mejor dicho, la novela gráfica, es considerada una narración capaz de hacerse cargo de cualquier argumento, aunque con obvias diferencias cualitativas de un autor a otro.[6] Por otra parte, la hibridación con otras formas expresivas y la falta de cánones consolidados permite a los autores una gran libertad estilística para organizar sus propias historias, reflexionando de manera profunda sobre el mundo circundante.

Arrugas es un ejemplo sorprendente de experimentación bien lograda de las potencialidades diegéticas del cómic (Azpitarte 2009, 153-77; Díaz de Guereñu 2013; Díaz de Guereñu 2014, 144-85). Y Roca ha querido trabajar de ese modo para acercarse a un drama incómodo, el del Alzheimer. Las tiras nos hablan de Emilio, un anciano de unos setenta años, con buena salud física todavía, al que su familia deja en una residencia geriátrica a las primeras señales de la enfermedad. Recibe la ayuda de algunos compañeros – y sobre todo de Miguel, una especie de Virgilio dantesco – que harán lo posible para que no acabe en el temido último piso de la institución, la planta donde están recogidos quienes dejan de ser autónomos. En el proceso ineluctable que lo llevará a la sección de los «dependientes», el protagonista comparte con los otros enfermos una situación de extrañamiento de la vida. El grupo protagonista discurre variadas e inútiles estratagemas para mantener bien aferrados sus recuerdos; cada uno de ellos intenta reivindicar una lucidez que disminuye a ojos vistas y procura salvaguardar su propia dignidad.

5 Este relato se convirtió en una película de animación dirigida por Ignacio Ferreras, ganador de dos Goyas en 2012 como mejor film de animación y mejor adaptación de la puesta en escena.

6 Entre la bibliografía de ámbito hispánico, con útiles indicaciones sobre este tema, remito a Cerrejón Aranda, Jiménez Varea 1999; Martín Martínez 2000; Cuadrado 2000; Fernández, Jiménez, Pineda Cachero 2003; García 2010. Para un reciente análisis pormenorizado sobre las transformaciones esenciales del cómic en la dos últimas décadas, el cambio radical de su paradigma, el éxito y el negocio de la historieta, remito a Díaz de Guereñu 2014. Son útiles y están siempre bien documentadas las páginas de *Tebeosfera. Revista web sobre historieta*, dirigida desde 2001 por Manuel Becerro (`http://www.tebeosfera.com/portada.php`, 2016-03-13).

Arrugas es el retrato del Alzheimer desde dentro y el lector asiste al turbión de recuerdos del protagonista y de sus compañeros.[7] El lector, entre *humor* y compasión, acaba por confundir, como Emilio y los demás personajes, la vida real con recuerdos que visitan al enfermo de Alzheimer de manera desordenada. También acaba el lector por no distinguir las tiras que pintan la monotonía y soledad que se respiran cotidianamente en la residencia de ancianos con las tiras que ilustran con irónica ligereza y *pietas* los recuerdos de los pacientes. En efecto, Emilio se despierta de noche y se afeita para irse a trabajar como empleado de banca en una sucursal; Rosario se sienta el día entero ante la ventana, convencida de que va de viaje a Estambul en un vagón del Orient Express; Juan, que antes trabajaba en la radio, repite como un papagayo todo lo que oye; Carmencita evita quedarse sola por miedo a los ruidos y a que se la lleven los marcianos; Sol recorre el día entero los pasillos de la residencia en busca de un teléfono sin acordarse de a quién tiene que llamar con tanta urgencia.

Las pequeñas microhistorias conducen a los distintos personajes a tiempos felices y ya lejanos de su existencia. Las tiras cuentan reminiscencias enajenadas, como la que sufre Modesto, un compañero en fase ya avanzada, asistido amorosamente por Dolores. El hombre está inmóvil y mudo en su silla de ruedas, la esposa consigue paliar algo su sufrimiento haciéndole sonreir cuando le susurra una palabra al oído, una palabra capaz de evocar el recuerdo de su primer encuentro, cincuenta años atrás, en lo alto del campanario del pueblo.

La fuerza del dibujo de Paco Roca logra introducir al lector en el universo privado donde viven los ancianos, contando pensamientos y sensaciones del enfermo de Alzheimer que el mundo externo no percibe. A este respecto es extraordinaria en su dramatismo la viñeta que ilustra el momento en que Emilio se percata de que sufre de Alzheimer y comprende que su futuro es el mismo de Modesto. En efecto, este es el momento más duro y Paco Roca lo expresa mediante una viñeta, la única en toda la novela gráfica, en la que predominan los tonos pastel (Roca 2008, 55).

Y poco a poco, al igual que los protagonistas de *Arrugas*, el lector se encuentra frente a unas tiras que ya no son abigarradas y encendidas de color como las que evocan los recuerdos de los ancianos. Y tampoco tienen colores difuminados y tenues como las que hacen referencia a la plana y monótona cotidianeidad dentro de la residencia (cf. Roca 2008, 46-7). De forma inexorable, igual que avanza de manera despiadada la enfermedad, de la cual es imposible escapar, como no se escapa de la vejez, las páginas de la novela gráfica ofrecen tiras cada vez menos coloristas, cada vez menos llenas de dibujo y de texto (cf. 95). Al final solo se ven los contornos de las figuras y de los objetos y todo se disuelve y se consuma (cf. 96), tira

7 Para *Arrugas*, utilizo y sintetizo un trabajo mío anterior: Gambin 2015.

a tira, hasta dejar en las manos del lector dos páginas blancas del todo, significativamente blancas (cf. 98-9).

Quien escribe y quien narra corren a menudo el riesgo de considerar que el lenguaje pueda acoger y dar voz a lo que sea. Las últimas tiras de *Arrugas*, tan eficaces desde el punto de vista narrativo, son descorazonadoras, porque atestiguan el fracaso del lenguaje y de toda narración frente al Alzheimer. Por un lado apena admitir que el lenguaje puede capitular, o incluso debe capitular, ante el mudo sufrimiento del enfermo de Alzheimer, pero por otro lado su callar o su plegarse ante el mudo sufrimiento da una sensación de alivio, porque lo hace todo más humano. Tan humano, tan demasiado humano, que el lector, después de las dos páginas blancas, encuentra, como anuncio de infinitos avatares más, unas tiras en las que aparece otro anciano acompañado ahora de un perro (cf. 100) para decirnos que la soledad, la falta de afectos, la enfermedad, afectan a muchos otros viejos además de a Emilio, Miguel, Modesto, Sol, Rosario, Carmencita, Juan.

Entre las últimas obras publicadas por Paco Roca – dejando a un lado *Memorias de un hombre en pijama*, entretenidas e irónicas escenas sacadas de la vida cotidiana del autor, publicadas en el suplemento dominical de *Las Provincias* semana tras semana (Roca 2011)[8] – recordamos *El invierno del dibujante* y *Los surcos del azar*. Algunos elementos son comunes a estos dos libros. Ambos fueron creados pensando en el público español y no en el francés, como gran parte de las obras de este autor. También, los dos giran en torno al tema de la memoria y de la identidad española narrando momentos poco conocidos por el gran público.

El primero de los libros refiere la difícil situación de un grupo de dibujantes de la editorial Bruguera de Barcelona que osaron, a finales de los años cincuenta, rebelarse contra las condiciones de trabajo de los diseñadores, considerados simples obreros del dibujo, obligados a renunciar a la propiedad de sus originales a cambio de dinero (Roca 2010).[9]

8 Muy acertadamente Julián Quirós en el prólogo subraya como el autor, decidiendo escribir «sobre su rutina y sus amigos, su familia y su jilguero […], se puso, en fin, a hacer periodismo, salvo que el objeto de ese periodismo es él mismo, su persona y su pensamiento, los sucedidos que le iban ocurriendo […]. Paco Roca recuerda que el cómic nació en la prensa y celebramos que a la prensa vuelva con códigos remozados. Porque su trabajo se entiende fácilmente en la prensa local y regional, unos diarios que además de los grandes acontecimientos también se han ocupado de lo cotidiano; del asfaltado de la calle debajo, del vecino premiado en la lotería, de la vida cotidiana. En definitiva, de la mirada próxima, de los pequeño, de los elementos con que nuestro dibujante ha construido sus historia cada semana» (Quirós 2011, 10-1). Un personaje, el del hombre en pijama, que ha vuelto a reírse de los comportamientos propios y ajenos con sus colaboraciones quincenales en las páginas de la revista *El País semanal*. Véase a este fin Roca 2014.

9 Sobre esto también la nota final al álbum de Antoni Guiral (Roca 2010a, 122-3). La situación es parecida a la que vivieron los dibujantes de cómics italianos. Lo recuerda Carlo

Pues bien, *El invierno del dibujante* representa un viaje por la memoria de España y un viaje por la memoria de los españoles que crecieron leyendo los tebeos publicados por la editorial Bruguera, empezando por *Mortadelo y Filemón* y siguiendo por el *Capitán Trueno* y *Pulgarcito*, pero también comprando recortables, cuentos populares, álbumes de cromos, novelas de bolsillo baratas. En fin, es evidente que Bruguera era un coloso en el campo de la cultura popular entre los años 1940 y 1986.

Paco Roca evoca un momento muy concreto de la memoria española y un momento muy importante de la historia del cómic: el sueño destrozado de cinco dibujantes que vuelven a trabajar para Bruguera, dirigida por Rafael González, tras haber fundado una revista propia, *Tío vivo*, uno de los primeros casos en el mundo de gestión artística de una publicación de historietas gráficas por los propios autores. Josep Escobar, Guillermo Cifré, Carlos Conti, Eugenio Giner, José Peñarroya son la historia de la España de los años de la dictadura franquista, son la historia de centenares de miles de jóvenes españoles que crecieron leyendo sus revistas, amando e identificándose con sus personajes de papel. Conocidos de todos, por ejemplo, son los personajes de Carpanta y de Petra creados por Escobar, quien había pasado también por la experiencia de la cárcel, la Modelo de Barcelona, debido a su entrega política en favor de la República:

> Los cómics de Escobar tenían un fuerte contenido ideológico implícito que en ningún momento simpatizaba o representaba de forma positiva los valores del franquismo (a diferencia de otros cómics de la época). En vez de promover el discurso ideológico del gobierno, la obra de Escobar construía un discurso humorístico y satírico que trataba de enfrentarse a la opresión cotidiana. Una opresión representada por el hambre y la pobreza, y por una patrona que abusaba de su poder. El consumidor o el lector de estos cómics veía en ellos un espacio de entretenimiento y resistencia frente a la realidad. (Merino 2003, 141)

Carpanta, personaje que como su propio nombre indica vive en la miseria total y tiene siempre un hambre canina; nuevo pícaro de la dura y pobre España franquista, que vive bajo un puente y nunca se rinde, representa a la perfección a buena parte de los españoles de la época. Y lo mismo Petra, la joven un poco tartamuda emigrada del pueblo a la ciudad, capaz de enfrentarse con un cierto humor a su arrogante señora. Es también conocido el hecho de que los lectores se identificaban con estos personajes hasta el punto de que a veces enviaban a Escobar dinero o alimentos para que la vida de Carpanta mejorase algo, para que fuese menos dura. O el

Chendi, que desde 1952 ha sido uno de los más prolíficos colaboradores de la Disney en Italia, en la introducción a la edición italiana de *L'inverno del disegnatore* (Chendi 2011).

caso de otros lectores – y las situaciones están habilmente aprovechadas en el terreno narrativo – que visitan a Escobar, convertido en parte de la narración, para pedirle que sea clemente con su personaje, en un juego de espejos que remite a Unamuno, potente creador de los personajes de la *novela/nivola* que es *Niebla* (Merino 2003, 109-41).

El sueño de aquellos cinco duró solo un año y Paco Roca en ocho capítulos de diferente extensión relata su aventura humana y profesional en la Barcelona de los años cincuenta. La narración juega constantemente con los *flash-backs*, contando unos hechos ocurridos entre el verano de 1957 y el invierno de 1959, con el epílogo, fechado en otoño de 1979, de una sola página, en la que vemos a Rafael González dimitir de su cargo de director de la editorial Bruguera por el que había sacrificado todo afecto, y abandonar el despacho sin prisa, ya que a esas alturas nadie lo esperaba en casa (Roca 2010, 120).

Paco Roca delinea con elegante capacidad narrativa y con pocos pero exactos rasgos la personalidad de cada uno de los cinco dibujantes, alternando los colores de fondo de los ocho capítulos, el rosa y el amarillo para narrar sus momentos de gran esperanza y confianza en la empresa en la que estaban embarcados; el azul, el frío celeste claro y el marrón para evocar el invierno de la desilusión. Todo esto le sirve a Roca para transformar la travesía de estos hombres en metáfora del régimen franquista, en metáfora también de la libertad de cada lector. Si *El invierno del dibujante* narra, como se ha dicho, la historia del cómic español a través de la historia personal de cinco autores, en su sueño destrozado encontramos en cambio el sueño que sí ha logrado Roca, el cual ha crecido y se ha alimentado desde niño con los dibujos de los tebeos de la editorial Bruguera, con las aventuras de *Mortadelo y Filemón*, del *Capitán Trueno*, de *Zipi y Zape*, de *Carpanta*, de *Petra*, y de tantos otros más. Son emblemáticas algunas frases escritas por el propio Roca como conclusión de *El invierno del dibujante*, en las que la memoria de generaciones enteras se anuda con la del autor:

> En cierta forma éste es el álbum que siempre quise hacer, los tebeos de la Editorial Bruguera fueron los que me hicieron empezar a amar los cómics y como muchos de mi generación, de las anteriores y de las posteriores, crecí con todos sus personajes […]. Desde pequeño me preguntaba que había detrás de ellos, cómo eran sus creadores, cómo trabajaban y cómo era aquella editorial a la que, siendo un crío, envié mis primeros dibujos con la ilusión infantil de convertirme en un dibujante como mis admirados Raf, Peñarroya o Vázquez […]. Esos dibujos los miraba muy atento observando todos los detalles para hacerme una idea de cómo funcionaba esa Editorial Bruguera, que en mi imaginación era algo tan maravilloso como la fábrica de chocolate de Willy Wonka.

> Se podría decir que este álbum me ha servido para cumplir este sueño infantil. (Roca 2010a, 128)

Abandonamos ahora los tebeos que han acompañado la vida de muchas generaciones de españoles, para adentrarnos en unas andanzas ligadas a la guerra civil española. El meollo del último trabajo de Roca: *Los surcos del azar*, sigue siendo la memoria.[10] El volumen cuenta los avatares de algunos jóvenes republicanos que, obligados a dejar España en 1939, continuaron la batalla contra el nazismo desde el exilio francés, enrolándose en un batallón de la Segunda división blindada del general Leclerc que liberó París en agosto de 1944.

El tema de la guerra civil española o el posterior periodo de la larga dictadura franquista están presentes, como ya se ha dicho, en *Juego lúgubre* y en *El invierno del dibujante*, pero también en otra obra de Roca: *El faro*. En el contexto de la guerra civil Paco Roca da forma a la historia de un joven soldado republicano que resulta herido en la frontera francesa mientras está intentado escapar del ejército franquista. En su huida de las atrocidades de la guerra, Francisco es salvado de una tempestad en el mar por Telmo, el anciano guardián de un faro apagado que es preciso mantener en buenas condiciones de uso hasta que los jefes envíen la tan esperada lámpara y poder así iluminar el recorrido de los navegantes. La historia «a dos» está realizada a base de dibujos monocromáticos. En este lugar donde el protagonista es el mar, el joven será guiado por Telmo en busca de un mundo sin violencia y sin fronteras, en un viaje iniciático que canta la belleza de los infinitos mundos posibles a través de los universos imaginarios de la literatura, desde Ulises hasta Gulliver, desde Simbad hasta Moby Dick y Don Quijote (Roca 2004, 2009c).

Siguiendo la estela de la guerra civil española, nos encontramos con *El ángel de la retirada*, memoria del éxodo a Francia de millares de españoles, obra publicada primero en Francia a principios de septiembre de 2010 y pocos días después en España por Bang ediciones (Roca, Dounovetz 2010a, 2010b). Esta novela gráfica, ambientada en Beziers durante el verano de 2008, cuenta las inquietudes de una adolescente, Victoria Valiente, que, nacida en Francia de emigrantes españoles, se pone a investigar sus raíces por medio de las conversaciones con algunos ancianos y de Ángel, un soldado republicano que la acompaña en sus sueños durante las

10 Sobre la memoria, sobre el interés del autor por los temas referentes a la memoria, apareció en el *País Semanal*, cuando el texto aún estaba en proceso de edición, la historia real de uno de tantos cubanos, Rafael Labrada, que salió de la Habana con rumbo a Leningrado en 1986 gracias a una beca del gobierno soviético y que asistió, ya no a la realización de sus sueños formándose y estudiando en la URSS, sino a la desintegración del comunismo. Cf. Roca, Paco (2016). «El cubano que no regresó del frío». *El País semanal*, 6 de marzo, 40-50.

dramáticas andanzas de la guerra civil, la retirada a través de los Pirineos y el confinamiento en los campos de concentración franceses.[11]

La memoria todavía, decía yo, y también los sueños – visionarios como en *Las calles de arena* o sueños de mundos mejores como los que se narra en *El faro* o inquietos como los de la protagonista femenina de *El ángel de la retirada* –, los de un grupo de republicanos que huyen de la barbarie franquista, relatados en *Los surcos del azar*. La novela gráfica empieza mostrando a miles de personas apelotonadas en el puerto de Alicante (Roca 2013, 8-17). Es el 28 de marzo de 1939, la guerra civil ha terminado, Valencia y Cartagena han caído; los exiliados republicanos intentan huir de las tropas del general Franco, ya a las puertas de la ciudad. Huyendo de las represalias la gente se aglomera en las dársenas con la esperanza de embarcar en uno de los pocos barcos que se atreven a entrar en el puerto, entre los que está el británico Stanbrook. Pocos lo lograrán, muchos morirán. El íncipit es dantesco y la travesía de los escasos que logran hacerse a la mar es una dramática odisea propia de condenados a los infiernos. Entre estos hay un grupo de republicanos; Miguel y sus compañeros, una vez han desembarcado en Orán, son recluidos en un campo de trabajo en el desierto del Sahara, porque, a todo esto, la colonia francesa está controlada por el gobierno colaboracionista de Vichy.

Paco Roca dibuja la experiencia de este grupo de forzados cuyo destino es la construcción del ferrocarril transahariano, su deseo de volver a España para continuar la lucha contra el fascismo. El autor valenciano plasma con eficacia a los aliados que liberaron Orán en 1942; y también reseña cómo los combatientes españoles consiguieron organizarse en la Nueve, comandada por el capitán Dronne, para luchar contra Rommel; cómo tras un breve paso por Inglaterra desembarcaron en Normandía y tuvieron el honor y la gloria de entrar en el París liberado a la cabeza del desfile triunfal del general De Gaulle por los Campos Elíseos.

Con esto ya bastaría para escribir un buen cómic, con el ineludible reconocimiento al autor por el grandioso esfuerzo de documentación en torno a unas hazañas poco conocidas, a los avatares de un grupo de republicanos, a los diversos senderos tomados por muchos españoles en el

11 Como recuerda el autor valenciano, el álbum nació para «La Casa de España de Beziers, una población cercana a Montpellier. En esta zona se asentaron muchos inmigrantes españoles, tanto refugiados de la guerra civil como gente que acudía a trabajar en tiempo de vendimia y querían narrarlo en cómic. Cuando se publicó *El Faro* en Francia, llegó a manos de la gente de la asociación cultural española y les gustó cómo trataba el tema de la guerra civil y, en especial, una frase que se deja caer sobre el trato que recibieron los refugiados españoles, que no fue todo lo bueno que debía haber sido. A raíz de leer esta obra, se les ocurrió que sería una buena idea hacer un cómic con las historias de esos refugiados españoles y se lo propusieron a 6 Pieds sous terre, los editores de *El Faro* en Francia, pidiéndoles que yo fuera el dibujante de la misma. El guionista es un escritor francés» (Azpitarte 2009, 106).

exilio. Un grupo de republicanos que, como recuerda el título del volumen en alusión a una poesia de Antonio Machado, fueron como «surcos al azar», senderos marcados por el sufrimiento. «¿Para qué llamar caminos a los surcos del azar?», se preguntaba en *Proverbios y cantares* Antonio Machado (Machado [1912] 2010, 312), poeta cuya dramática fuga de España y su sepultura en tierra extranjera se recuerda en algunas de estas tiras.

El libro de Roca no es un mero, riguroso y documentado ejercicio historiográfico realizado mediante las técnicas propias del tebeo; no es solo eso. Sin duda, la narración se alimenta de una amplia documentación, pero la originalidad de Roca está en haber trabajado sobre la filigrana de la memoria histórica, poco conocida en este caso, para intentar construir respuestas para el presente, que obviamente también pasan por el homenaje a un grupo de republicanos españoles.

Con gran habilidad y con extraordinarios y eficaces artificios narrativos, Roca dibuja la memoria histórica de las andanzas de la Nueve, devanándola en dos registros narrativos diversos. De una parte el pasado impregnado de desesperación, contado mediante páginas en tonos de azul oscuro; de otra parte el presente ambientado en el sur de Francia, narrado recurriendo a líneas que cada vez son más sutiles y que emplean las tonalidades del blanco, el negro y el gris. Lo mismo se podría decir de los contornos de las viñetas, presentes solo en aquellas que se refieren al pasado. Dos registros narrativos bien entretejidos y que forman un conjunto único, sabiamente elaborado.

Paco Roca reconstruye este trozo de la historia de España y de la liberación de Europa del fascismo mediante las conversaciones que él mismo, convertido en personaje de la novela gráfica, de *Los surcos del azar*, mantiene con Miguel Ruíz, un republicano español exiliado en Francia y componente de la Nueve. A través de los recuerdos de este personaje del mundo de papel y de sus referencias a un libro real escrito sobre la Nueve, se alternan en la novela gráfica las tiras donde se ve al autor entrevistarlo y pedirle noticias de aquel grupo de republicanos y de Miguel Campos, un soldado con existencia real misteriosamente desaparecido en el curso de una misión contra los nazis. Miguel Ruíz, ahora anciano, transmite al autor la información que le permitirá escribir *Los surcos del azar*, le cuenta las acciones de guerra en las que participó, relata sus sueños y los de sus compañeros, sueños pisoteados al día siguiente por la misma Europa a la que habían contribuido a liberar y que, en sus espectativas, también tendría que haber ayudado a liberar España del franquismo. Miguel Ruíz, antes del encuentro con el autor lleva una vida de total anonimato, prisionero de sus recuerdos y de sus ideales, en un país extranjero. Su único lazo con España es la tumba de la amada, que él visita todos los días; Estrella, la querida camarada y compañera de vida saltó destrozada por los aires a causa de una mina oculta en la carretera – ¡otra

vez los senderos del destino! – que recorrían en coche con intención de atravesar los Pirineos y unirse a la más espectacular y dramática tentativa de liberación del país: la invasión por el Valle de Arán.

Cuando vence su inicial desconfianza hacia el autor y por fin le cuenta su historia, Miguel Ruíz se recupera a sí mismo, alimentando el interés por su vida pasada en las personas que lo rodean, incluido el vecino y los hijos de este, que olvidan sus juegos para escucharlo con interés. En tal sentido la memoria, los recuerdos de Miguel Ruíz sacan a la luz acontecimientos del pasado, pero sobre todo permiten refundar en el presente los lazos entre las personas, entre las generaciones. En esta memoria recuperada no es casual la elección que Roca hace respecto al estilo de los dos registros narrativos. El pasado, aunque en un principio el personaje ficticio lo querría olvidado por completo y sepultado, está coloreado y bien delineado, dibujado con precisión, es una realidad por fin palpable y concreta que puede dar y da lugar a cambios. Por el contrario el presente sigue sin enmarcar, aún hay que delinearlo, construirlo, colorearlo.

Bibliografía

Azpitarte, Koldo (2009). *Senderos. Una retrospectiva de la obra de Paco Roca*. Bilbao: Astiberri.

Cerrejón Aranda, Francisco José; Jiménez Varea, Jesús (1999). *Historia de la EC*. Armilla: Asociación Juvenil Ediciones Veleta.

Chendi, Carlo (2011). «Un mestiere ricco… di soddisfazioni». Roca, Paco. *L'inverno del disegnatore*. Latina: Tunué, 7-10.

Cuadrado, Jesús (2000). *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso 1873-2000*. 2 vols. Madrid: Ediciones Sinsentido; Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2009). «Prólogo». Roca 2009b, 3-5.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2013). «Relectura de Arrugas». Roca, Paco, *Arrugas*. Bilbao: Astiberri, 105-29.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2014). *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Andrés Boblar. Barcelona: Lumen.

Fernández, Jorge David; Jiménez Varea, Jesús; Pineda Cachero, Antonio (eds.) (2003). *El terror en el cómic*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Gambin, Felice (2015). «Raccontare e disegnare tra i generi. L'Alzheimer nella cultura spagnola». *Rassegna iberistica*, 38(104), 237-53.

García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

Guiral, Antoni (2010). «La esperanza del dibujante». Roca, Paco. *El invierno del dibujante*. Bilbao: Astiberri, 122-3.

Kafka, Franz (2011). *La metamorfosis*. Ilustrado por Paco Roca. Bilbao: Astiberri.
Machado, Antonio [1912] (2010). *Tutte le poesie e prose scelte*. A cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi. Trad. poetiche di Oreste Macrì. Milano: Mondadori.
Martín Martínez, Antonio (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Ediciones Glénat.
Merino, Ana (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
Quirós, Julián (2011). «Paco Roca, el dibujante de sí mismo». Roca, Paco. *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri, 9-11.
Roca, Paco (2001). *El juego lúgubre*. Barcelona: La Cúpula.
Roca, Paco (2003). *Les voyages d'Alexandre Icare: les fils d'Alhambra*. Paris: Erko.
Roca, Paco (2004). *El faro*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2007a). *Hijos de la Alhambra*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
Roca, Paco (2007b). *Rides*. Paris: Delcourt.
Roca, Paco (2007c). *El juego lúgubre*. Madrid: Dolmen.
Roca, Paco (2008). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2009a). *Les rues de sable*. Paris: Delcourt.
Roca, Paco (2009b). *Las calles de arena*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2009c). *El faro*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2010). *El invierno del dibujante*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2011). *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2012). *El juego lúgubre*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2014). *Andanzas de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco (2015). *La casa*. Bilbao: Astiberri.
Roca, Paco; Aguilera, Juan Miguel (2000). *Gog*. Barcelona: La Cúpula.
Roca, Paco; Dounovetz, Serguei (2010a). *L'ange de la retirada*. Saint-Jean de Védas: 6 Pieds sous terre.
Roca, Paco; Dounovetz, Serguei (2010b). *El ángel de la retirada*. Barcelona: Bang.
Roca, Paco et al. (2012). *Paco Roca. Dibujante ambulante*. València: Diputació de València; Museu València de la Il-lustració i la Modernitat; Astiberri.

El volumen ha cobrado vida del encuentro internacional promovido por el Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto en Venecia, primer congreso internacional sobre el cómic en España: *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. A través de una elección de ensayos temáticos inéditos que forman parte de la publicación, se construye un marco orgánico del fenomeno y se plantea la ocasión de discusión para abrir horizontes de investigación interdisciplinaria acerca de un objeto de estudio desusado pero susceptible de acercamientos diferenciados, asumiendo el área hispánica como centro de producción y recepción de expresiones caracterizadas por la interacción entre texto e imagen y por el cruce entre lenguajes heterogéneos.



Università
Ca’Foscari
Venezia

